XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 31
1
1986

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; STANCA CIOBANU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION GHINOIU; MIHAIL M. ROBEA; SPERANȚA RĂDULESCU

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 31 — 1986 — Nr. 1

SUMAR

STUDII

STANCA CIOBANU, Mărul şi creanga de măr — prezenţe semnificative în complexe ceremoniale 3
PAVEL RUXĂNDOIU, Eres, datină şi proverb. Relaţii genetice şi funcţionale 12
SABINA ISPAS, O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor: *Toma Alimoş* (I) 21
SPERANŢA RĂDULESCU, Plurispecializarea lăutarului 32
NICOLAE CONSTANTINESCU, Fişe pentru un dicţionar de folclor (V) . . . 42

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Chestionarul arheologic al lui Odobescu 46
I. OPRIŞAN, Probleme ale editării critice a colecţiilor de folclor din secolul al XIX-lea 53

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, Collection universelle de musique populaire enregistrée établie par Constantin Brăiloiu (1951—1958) à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953 59

NOTE ŞI RECENZII

ION ŞEULEANU, *Poezia populară de nuntă*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985 (Pavel Ruxăndoiu) 69
ARTUR GOROVEI, *Literatură populară*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1985 (C. Nicolae) 70
SAMUEL BAUD-BOVY, *Essai sur la chanson populaire grecque*, Nauplie, Fondation Ethnographique du Péloponnèse, 1983 (Tiberiu Alexandru) . . 71
Wege der Märchenforschung (Herausgegeben von Felix Karlinger), Band CCLV din seria „Wege der Forschung", Wissenschaftliche Buccgesellschaft, Darmstadt, 1985 (Nicolae Dunăre) 75

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Adrian Fochi (1920—1985) 77
RODICA FOCHI, Bibliografia lucrărilor ştiinţifice ale lui Adrian Fochi (1956—1985) 80

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 31 1986 N° 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

STANCA CIOBANU, La pomme et le rameau de pommier — présences significatives dans les complexes cérémonials 3
PAVEL RUXĂNDOIU, Croyances, coutumes et proverbes. Relations génétiques et fonctionnelles 12
SABINA ISPAS, Une interprétation nouvelle d'un texte de chant narratif : *Toma Alimoș* (I) 21
SPERANȚA RĂDULESCU, La plurispécialisation du *lăutar* 32
NICOLAE CONSTANTINESCU, Fiches pour un dictionnaire du folklore (V) . 42

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, Le questionnaire archéologique d'Odobescu 46
I. OPRIȘAN, Problèmes sur l'édition critique des collections de folklore du XIX^e siècle 53

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, Collection universelle de musique populaire enregistrée établie par Constantin Brailoiu (1951—1958) à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953 59

NOTES ET COMPTES RENDUS

ION ȘEULEANU, *Poezia populară de nuntă*, București, Editura Minerva, 1985 (Pavel Ruxăndoiu) 69
ARTUR GOROVEI, *Literatură populară*, vol. II, București, Editura Minerva, 1985 (C. Nicolae) 70
SAMUEL BAUD-BOVY, *Essai sur la chanson populaire grecque*, Nauplie, Fondation Ethnographique du Péloponnèse, 1983 (Tiberiu Alexandru) . . . 71
Wege der Märchenforschung (Herausgegeben von Felix Karlinger), Band CCLV, la série „Wege der Forschung", Wissenschaftliche Buccgesellschaft, Darmstadt, 1985 (Nicolae Dunăre) 75

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Adrian Fochi (1920—1985) 77
RODICA FOCHI, Bibliographie des œuvres scientifiques d'Adrian Fochi (1956—1985) 80

MĂRUL ŞI CREANGA DE MĂR — PREZENŢE SEMNIFICATIVE ÎN COMPLEXE CEREMONIALE

STANCA CIOBANU

Creanga de măr şi mărul, elemente de sorginte mitică, sînt prezenţe constante în practica ceremonială. În unele contexte semnificaţia lor este mai apropiată de legenda care le atestă proveniența, în altele este mai generalizatoare. În scara de valori pe care i-o atribuie mentalitatea tradiţională, mărul este un semn unificator în plan ceremonial şi, în plan mitic, unul de continuitate.

Prin aceasta mărul, ca obiect semnificant, intră în seria de elemente care probează încercarea de rezolvare a unei situaţii de dezechilibru, de criză pentru individ şi grupul apartenent. Dacă întreg ceremonialul înseamnă strategia rezolvării unui moment de criză, prin reaşezarea integrităţii de grup lezată de desprinderea unui individ prin înstrăinarea, de un fel sau altul, recuzita ceremonială este purtătoare de rol în acest sens.

Mărul beneficiază de grija colectivităţii, nu în sensul strict al rodirii, al sporului material pe care-l poate oferi, ci în sensul continuităţii lui ca obiect ce poate fi investit cu rol ceremonial. De aceea, suma de practici recomandate pentru rodirea mărului capătă semnificaţii mai profunde. Sub semnul general malefic al „păcatului" se situează tăierea mărului înainte de a răsădi un altul în loc[1], recomandare care exprimă exact evitarea dezechilibrului riscat. Cele mai multe practici destinate rodirii mărului nu sînt întîmplătoare, ci se cuplează cu gesturi şi momente semnificative din practica ceremonială, lucru care conferă valoare şi semnificaţie în plus acestei rodiri, care nu înseamnă doar un adaus cantitativ la bunăstarea gospodărească, ci sublinierea unei calităţi magice.

Ştim că pentru rezolvarea împlinirii maritale prin prezenţa peţitorilor, fetele obişnuiesc — în zilele de maximă concentrare a practicilor premaritale — să măture într-un anume fel încăperea[2]. Nu întîmplător la Crăciun, An Nou şi Bobotează, aceleiaşi gestualităţi i se atribuie rol în rodirea pomilor : „[...] se mătură casa de la uşă spre fundul încăperii şi gunoiul, a doua zi, îl aruncă în pomet, să rodească pomii"[3]. Mărul şi rodirea lui devin semnificative astfel atît în practica premaritală, cît şi în momentul sărbătoresc care înseamnă trecerea de la o etapă la alta. Creanga de măr şi mărul sînt prezente într-o serie de practici care pregătesc actul marital. Fata încearcă să afle dacă i se împărtăşeşte dragostea prin sîmburele de măr : „[...] ca să ştii de te iubeşte cine te gîndeşti, iei un sîmbure de măr şi-l înfigi într-un bold şi-l aprinzi la lumînare. De pocneşte, ie iubeşte, de nu, nu"[4]. Asemănător poate fi determinată dragostea aceluia ce este dorit ca soţ : „Ca să te iubească cineva, să împungi degetul cel mic, să picure trei picături de sînge într-un măr şi să-l dai aceluia să-l mănînce"[5]. Descîntecul de ursită apelează la mlădiţa de măr dulce ca să mijlocească visul premonitoriu. Descîntecul se face cu „trei mlade

de măr dulce" și din text reținem : „[...] cu măr dulce te îndulcesc/ și la mine te pornesc,/ la mine te sosesc"[6]. În același scop și cu largă răspîndire teritorială este practica fetelor de a face „punți din crăcuțe de măr dulce", care se pun în noaptea de An Nou la gîrlă „pentru a visa ursitul"[7] sau : „În noaptea de Bobotează se punea o cracă de măr dulce pe apă și dimineața te duceai s-o vezi și dacă era plin de chidă, adică de ghiață, luai un băiat bogat, dacă era goală, era sărac"[8]. În preajma pomului roditor, fetele nemăritate, la începutul primăverii — moment calendaristic care cumulează și el o serie de practici premaritale — încearcă să beneficieze de transferul benefic al altoirii pomilor în folosul lor : „cînd pomii sînt altoiți, merg de rup altoiul, zicînd : nu vă las să vă uniți voi, ci eu cu altoiu de neam omenesc, c-așa a fost dat"[9].

La încheierea anului și în preajma noului an, mărul și rodirea lui se integrează seriei de acțiuni ce pregătesc noul ciclu calendaristic. Gîndirea ceremonială propune următorul scenariu care atestă grija pentru asigurarea concentratului de semnificație care e mărul : „Seara, înspre ajunul Crăciunului, femeia cînd face aluat pentru turte, așa cu mînile ciucură de aluat, se duce în grădină pe la fiecare soi de pomi, însoțită de bărbatul său care ține în mînă un topor. Dacă ajunge de pildă la un măr, bărbatul zice : — Bre femeie, eu am să tai mărul ista, că nu rodește deloc. Femeia zice atunci : — Nu-l tăia, mă rog dumitale, că cum îs mînele mele încărcate ciucură de aluat, așa și el — mărul — la anul o să rodească[10] sau, altă variantă : „Cînd se fac colacii de Crăciun, noaptea, pînă a nu răsări soarele, gospodina merge în grădină cu lopata ridicată și strigă : — Cum e cuptorul și lopata plină de pîne, așa să fie copacii — pomii — plini de poame"[11]. La începutul primăverii, se propune o acțiune similară, dar cu mai restrins aparent conflict dramatic, care este înlocuit cu o directă formulă de urare : „[...] la noi și alte sate din apropiere muierile fac o azmă dulșe și fac așa niște pupi, și aișea pă iei, pune un cap de mac și rămîne sămînță în el. Femeia care moaie pupi, să duce cu mînile încărcate de aluat și să prinde de un pom — de un măr — și să zice : Să fii încărcat de rod/ Ca mîna mea de aluat. Și să știi că așa s-o întîmplat, am un măr de face mere bune și muierea mea s-o dus în tăt anu și nișodată n-o rămas să nu fie încărcată"[12]. Revenind la evenimentele din preajma Anului Nou, aflăm că mărul unește acțiunea grupului de urători cu încercarea de a descifra informații premaritale : „Mai umblă [...] și cu un braț de crăcuțe de măr și le dă la toți din casă, da mai ales acolo la casa unde e flăcău și fată mare. Fata sau flăcăul ia crăcuța și-o duce-n vale să vadă cum ie craca : dacă picură pe ea apa și-nghiață atunci dacă s-a prins mult zice că ia băiat bogat și dacă e fără nimic pă creangă ia băiat sărac"[13].

Mărul, prin capacitatea care i se conferă de a pregăti sub semnul binelui rezolvarea maritală, intră în recuzita generală a urărilor din timpul sărbătorilor de iarnă. Dacă acestea acordă un rol însemnat urării pentru căsătorie, prezența crengii de măr în texte de colind (refrenul : „Florile dalbe de măr" sau un text de tipul : „La stulpin' la cești doi meri/ Lerului mărului,/ Mi-este-un pat mare-ncheiat/ Cu dalbe scînduri de brad [...]/ Dar în pat cine-i culcat?/ Cest domn bun jupîn [...]/ Cu-a lui dalbă jupînească./ Scoală-te doamne-ăi fi dormitu/ Domn din somn s-a pomenit,/ Flori de măr s-a scuturatu/ Peste voi, peste-amîndoi,/ Peste feți de logofeți [...][14]) sau de sorcovă („Să trăiți./ Să înfloriți,/ Ca merii,/ Ca perii,/ În mijlocul verii") este cu deosebire semnificativă. Iar dacă ne amintim că sorcova, în formula adevărat tradițională a obiceiului,

nu era decît creanga pe care copiii o puneau la Sf. Andrei, zi care deschide seria de practici ale ciclului de iarnă, pentru a înmuguri[15], avem încă o dovadă a mărcii ceremoniale pe care aceasta o deține. Legăm această practică de motivul basmului în care soția care încalcă interdicția-convenție impusă de soțul său trebuie să facă proba rodirii crengii de măr pentru a se elibera de urmarea nefastă a gestului ei : „De-amu mă duc în lume, să vii după mine la dealul de sticlă. Na-ți un bețișor de măr, să-l uzi cu gura, și cînd voi mînca eu din merele lui, atunci îi naște pruncul"[16]. Textul liric, care propune pentru proba dragostei răsădirea și rodirea mărului, completează cu încă un argument rolul bine determinat al acestuia în practicile premaritale : „Măi, bădiță Petrișor,/ Cînd ți-a fi de mine dor,/ Samănă-ți un pomișor./ Cînd ți-a fi de mine-aminte,/ Pomișorul ți s-a prinde;/ Cînd ți-a fi de mine jele,/ Pomul tău ți-a face mere,/ Mere mîndre și gutii/Să mănînci, să te mîngîi"[17] sau „Foaie verde, fir mohor,/ De ți-a fi de mine dor/ Răsădește-un pomișor./ De ți-a fi de mine-aminte/ Pomușorul ți s-a prinde;/ Pe mine mă vei iubi,/ Pomușorul a-nflori"[18]. Tot în textul poeziei lirice apare mărul ca semn al legăturii dragostei împărtășite, în devenirea ei sau în angoasele despărțirii : „Leano, de dragostea noastră/ Ne-a-nflori' un pom în coastă,/ Ne-a-nflorit, s-a scuturat/ Și dujmanii ne-au aflat"[19] ; „Ghiorghiță, cînd ăi pleca/ Să treci pe la poarta mea,/ Să-ți deie țața ceva,/ O creangă cu mere dulci,/ Dor de mine să-ți aduci"[20].

Și pentru că sîntem încă la complexul de acțiuni de care sînt răspunzătoare fetele, un semn în plus pentru semnificația mărului și a crengii de măr pentru etapa de vîrstă la care ne referim este prezența lui în ritualul însurățirii, instituție proprie etapei premergătoare căsătoriei : „pentru a se lega surate, fetele se duc să taie cîte o cracă de măr dulce și se duc cu acestea la apă. Acolo se desfășoară ritualul. Iau craca de măr și apucînd una de o ramură și alta de cealaltă și trag să le despice"[21]. Regăsim descrierea momentului ritual al însurățirii care premerge căsătoria nu numai cronologic, ci și prin apelul la aceeași acțiune a ofrandei din pom care va căpăta amploare în împreunarea maritală : „... face brăduleț (băieții) și pupezi (fetele) . . .Se strîng lîngă un prun sau lîngă un măr și pun pupezele și brăduleții în pom și scutură"[22] ; „[...] să-nsoțeau fetele și feciorii, să-nfrățeau. Să strînjea la un loc și puneau brădulețu în pom și scutura. Lua cîn pica jos. Care cum lua : frate de-azi nainte și fîrtate. Și fetele : soațe"[23] ; „S-adun laolaltă copiii toz laolaltă de la 7 ani în sus și mai mici și fetele mari și feciori iară la un loc, împreună cu fetele : Soț cu mine/ Soț cu tine [...] Toți pun brăduleț într-un pom și după aia cîntă și se duc p-îngă pom. Scutur pomu și să ațină să prindă brăduleții"[24].

Împlinirea căsătoriei este în textul poetic, atît al poeziei de nuntă[25], de cunună de seceriș[26], cît și al liricii neocazionale, adesea exprimată prin simbolica merelor, a căderii lor de pe crengile pomului : „Așa-i rîndu fetelor, / Ca rînduțu merelor : / Pînă-s mere tinerele, / Stau pe creangă-nșirățele ; / Dacă ele-mbătrînesc, / Pică jos și putrezesc, / Nimănui nu-i trebuiesc"[27].

În obiceiurile premaritale și contextele care le cuprind, mărul este un mijlocitor care asigură rezolvare și implicit continuitate existențială. Dacă ne vom opri asupra mărului ca pom în ceremoniile evenimentelor din ciclul vieții, vom avea o dovadă în plus a semnificației lui ca element de continuitate, ca pom al vieții însești. Creanga de măr, „pomul", este constant menționată în cuprinsul ceremonialului de nuntă, care exprimă

trecerea indivizilor într-un nou statut de existență, împlinirea familiei, chezășie a continuității de neam. Faptul că încă din primul episod al evenimentului — peținea — mărul este obiectul semnificant și atestator al legămîntului care se încheie este grăitor : „[...] peținii [...] scot unul de sub suman o ploscă de rachiu, iar celălalt un măr și le pun pe masă [...]. Mărul se deosibește mult de alte mere. În el sînt băgați de regulă vro doi — trei taleri [...]. Și fiecare ban trebuie să fie nou. La vederea acestor obiecte toți cei de casă se conving pe deplin că oaspeții aceștia sînt peținii. Toți o știu că mărul e semnul încredințării [...]. Căci în aceste părți încredințarea se face printr-un măr. Peținii dau fetei în mînă un măr înzestrat cu bani, dacă ea primește mărul, încredințarea se face numaidecît [...]. Dacă însă mai tîrziu mireasa vrea să se desfacă, să frîngă logodirea, ea trimite îndărăpt mărul, dar atunci trebuie să întoarcă îndoit banii ce erau puși în măr"[28]. Apoi în cursul desfășurării ceremonialului, mărul se scutură — gest semnificativ de repetabilitate în contexte ceremoniale — iar roadele lui au o destinație precisă : „mărul de cununie [...] se pune la masă înaintea nașilor. Apoi se scutură și ce cade din el e pentru nuntași [...]. Se închină pomul nașilor : Să fiți nănași veseloși / Pe ăștia doi fini frumoși. / Să fii nănașă voioasă, / Voioasă și veseloasă / Pe un pom mîndru frumos, / Pe un pom verde, rămuros, / Pe un vîrf mîndru-nflorit / Și tare frumos gătit/ ... Nănașul l-o scuturat / Iar cînd nunta s-o gătat, / Nănașul la toți a dat, / Cîte-un măr, cîte-o turtiță [...]"[29] sau o altă formulă de adresare către nași : „Deci acum iar mai primiți, / Daruri și vă veseliți / Cu un păr prea minunat / Cu multă roadă-ncărcat/ Și c-un măr cu umbră deasă / Cu mere foarte frumoase"[30]. După ce mărul întărește legătura perechii de tineri, după ce stă mărturie a legăturii miresei cu noua familie prin reprezentanta ei feminină: „Soacra mare primește mireasa și-i dă un măr în sîn"[31], are loc ofranda pomului, pe care o regăsim și în următoarea variantă : „În casă mirele își are un pom făcut cu mere, struguri [...] așezat pe ștergare lungi. Din cocă de pîine se fac niște scări [...]. Apoi mirele și mireasa pun mîna pe măr și spun : Dragi nași, acest pom încărcat cu tot felul de fructe să fie pe lumea asta al vostru, pe cealaltă al nostru. O rudă a mirelui, zis copil de mire, adună merele și scările în desagă și le duce la nași acasă împreună cu pînza"[32]. Orația de nuntă reia numirea acestei secvențe a închinării pomului : „Sănătos pom frumos, / Mîndru și mănos. / Mănos ca vara / Roditor ca toamna [...] / Eu pomul l-oi sgățîi / Și turtele toate-or sări [...] / Eu pomul l-oi scutura / De turtele toate-or pica [...] / Jupîne nănaș mare, / Să te faci cu voie bună, / Cu un pom de la finii dumitale, / Cinstea mică, voia mare"[33]. Familia constituită reface la un interval de un an același ritual, de astă dată numind nu integrarea într-o nouă stare asigurată de mărturia nașilor beneficiari ai darurilor, ci starea însăși, care situează cuplul în rîndul cuplurilor constituite care beneficiază acum de darurile respective : „La un an de la căsătorie, se pune mărul sau pomul de cununie [...] pentru fiecare cuplu din asistență"[34].

Alte prezențe ale mărului în desfășurarea ceremonialului nupțial sînt argumente pentru importanța acestui element în complexul desfășurării nunții. Mărul apare ca dar, însemn al participanților : „ [...] patru ori trei smicele și bagă măr dge măr pă fiecare cloambă și pune și o cîrpă-n iel dge asta lungă (pentru mireasă) care-o cinstește la mireasă. Toți oamenii care-s chemați duc pom. Se duc pomi gătiți atît la mireasă cît și la mire. La mire pune-o batistă și bani și mere și pune flori [...]

dacă-i vară pune flori roșii"[35]; „[...] care-i chemat duşe pom; i cu trei crăşi [...] Pă crăşi-aia bagă mere, bagă poşpeang şi turte, biscuiţi"[36]; „Pomi sînt un lăstari cu patru sau tri lăstari. Ş-apî pă crăşi-aia leagă mere, pere şi-n tăt măru un fir de poşpeang şi-n vîrfu lui o floare şi-o cîrpă [...] aia-i şinstea miresî: Iaca omu cutare / Şinsteşte-o cîrpă / Albă şi frumoasă / La jupîneasa mireasă [...]. Gazda împarte merele"[37]. Dansul ritual al ocolirii mărului ocupă un loc de seamă în desfăşurarea nunţii, fiind în conexiune cu încheierea rituală a învelirii miresii: „Iei dge iei să ţin şi ţupăie aşa în juru pomului. (Juca) cînd merea cu mireasa afar' de să şuşea pă după pom"[38]; „Jucau în jurul pomului. Juca cîn' o-nvălea dge-i puneau conciu"[39]; „Cumătru mare stă lîngă mireasă şi mire. Naşa îi face conciu şi cuscrii joacă în juru mărului şi rup crăngile. Joacă numai oameni fără femei: Cine joacă primurile / Să-l cuprindă frigurile"[40]; „După cununie, acolo unde se face ospăţul, intră în casă, unde mireasa este pieptănată din nou, i se pune pe cap un cerc din sîrmă învelită, apoi ies în grădină şi ocolesc un măr: nunul, mirele, mireasa şi nuna de trei ori"[41]; „Învelește mireasa duminică sara. Acol' la o altone de măr"[42]. La fel se marchează încheierea ceremonială prin „dezlegarea mărului": „[...] se numeşte dezlegarea mărului pentru că într-un colac e înfiptă o creangă de măr împodobită cu poame [...] şi legată cu firu pe care l-o tors mirii"[43].

Mărul — ca element semnificant — revine pregnant în ceremonialul de înmormîntare, atît la desfăşurarea rituală destinată mortului nenuntit: „Măru-i făcut [...] unu singur să face ori brad, ori măr. Să face şi pentru fete şi pentru băieţi. Semn de nuntă, parcă e mireasă, ginere. Dacă-i băiat, merge un singur băiat de taie, dacă-i fată merge o fată de taie o cracă [...] de măr. Mărul îl duce la cimitir şi după mormîntare mărul se dă la naş"[44], cît şi a celor ce au trecut prin ceremonialul nupţial: „se ia un crac verde, frumos, dintr-un pom roditor de grădină care face fructe bune (mai ales măr, prun, păr etc.), se curăţă de rămurele, se încarcă cu poame şi diverse alte lucruri. Fiecare poamă care se pune se numeşte pentru sufletul cui se pune. Pomul se pune într-o pîine sau un mălai; alteori într-o cofă cu apă"[45]. Pomul devine însemn al locului de mormînt, aşa cum îl indică o informaţie ca aceasta: „Mărul se duce de către o femeie dacă e femeie, iar dacă e bărbat mort, îl duce un bărbat; femeia duce mărul [...] îl duce la mormînt şi după ce-l îngroapă femeia care l-a dus ia tot ce-a fost în măr, şi craca aia de măr o înfige în pămînt la capu mortului, la mormînt"[46] sau textele lirice: „Şi la cap să-mi pui o cruce / Cioplită dintr-un măr dulce"[47]; „Iar la cap să-mi pui o cruce / Făcută dintr-un măr dulce / Şi să scrii pe ea plîngînd / Aiz zace al meu iubit / Di-un obuz în piept lovit"[48]. Tot pomul este cel ce, uneori, se aruncă într-un rîu[49], întocmai ca luminile care se dau pe apă, în semn de pomenire a celor morţi. De cele mai multe ori însă, la cimitir, pomul se scutură (din nou acelaşi procedeu de ofertă a merelor) în beneficiul tot al „naşului şi naşei care au botezat sau cununat pe mort"[50] sau în felul următor: „Măru să bagă într-un coş împreună cu tot restu de cocătură, ce nu se pune în măr. Mărul îl împodobeşte toate rudele, şi vecinii şi străinii. În credinţa noastră ie bine să să ajută la împodobire. Nu taie tot pomu. Numai o crăcuţă îi taie şi o adună sus, crăcile, şi o leagă cu o cîrpă din pînză curată, albă, că zice că aia ie masa mortului şi o leagă în vîrf [...]. La groapă naşa împarte ce se află pe măr. Măru să pune gol la groapă. Să înfige la capul gropii"[51].

Vedem în aceasta încă un argument al semnificației mărului ca pom al vieții, care însoțește însăși viața omului de la naștere la moarte și care readuce în atenția grupului pe actanții ceremoniali care au asistat această devenire.

Dar nu se încheie aici rostul pomului, prin prezența sa material-ceremonială. El marchează și drumul mitic al „dalbului de pribeag", care e în trecere spre lumea în care se reface integritatea de neam a strămoșilor. Textele narează acest parcurs marcat de popas : „Apoi iar să mi te duci / Pînă cînd vei s-ajungi / L-ăl măr mare de Sîn-Petru / Cu ajutorul lui Sîn-Medru. / Măru-i mare și rotat / Și de poale aplecat, / Cu vîrful ajunge-n cer, / Cu poalele pîn'la mări / Și pe vîrf e înflorit, / Iar pe poale împupit. / Jos la rădăcină / E lină fîntînă [...]"[52].

Individualizarea mărului ca aparținînd lui Sîn Petru este sprijinită de practica ceremonială a împărțirii în această zi de mere în amintirea morților[53], zi care constituie și un prag de interdicție în folosirea merelor : „nu se mănîncă mere pînă acum — de Sîn Petru — fără a face un mare păcat"[54]. Ajutorul menționat în textul de mai sus, ajutorul lui Sîn Medru, poate fi explicat și prin obiceiul focului din această zi, care reface, am spune, în plan simbolic, un ceremonial funebru. Se aduce un brad, întocmai ca în ceremonialul de înmormîntare, „un brad anume tăiat", cu care se face focul „în preajma căruia femeile împart copiilor mere, prune etc."[55]. De acest foc se leagă și credința rodirii pomilor, semnul practic al continuității existenței lor : „din focul de Sîn-Medru, copiii iau tăciuni și îi aruncă în grădinile cu pomi, ca să se facă poame în vara viitoare"[56]. Faptul că se menționează ca pom de înmormîntare mărul, și mai ales „măr orzăn, măr văratic care se coace pe la Sf. Ilie"[57], nu e fără suport în complexul ceremonial al sărbătorilor de peste an. Legenda spune că : „Dintîi și-ntîi din măr Sf. Ilie a gustat. Mărul e copacul lui Sf. Ilie", de aceea lui i s-a spus : „Apoi dar Ilie, păn la ziua ta să nu se mănînce merele, tocmai de ziua ta să se guste întîi"[58]. Este probabil una din explicațiile faptului că în această zi, ca și în altele, se împart merele, ziua fiind marcată însă și de interdicția de a le consuma pînă acum, interdicție a cărei respectare sau încălcare se răsfrînge în viitoarea lume gîndită în plan mitic : „merele (care se dau acum de pomană) vor fi găsite de aur pe lumea cealaltă. Dacă nu se păzește acea datină, cel ce mănîncă mere înainte de Sf. Ilie, va culege veșnic mere pe cealaltă lume, dar cînd se va apuca să le mănînce, merele îi vor pieri de dinaninte și nu va avea parte de ele"[59]. Dacă la nuntă și înmormîntare scuturatul mărului este modalitatea de ofrandă, acum, la Sf. Ilie, se propune același procedeu în folosul strămoșilor și ca semn al legăturii, continuității de neam : „La Sf. Ilie vin morții pe la casele lor, și mai ales copiii. Femeile chiamă atunci copii străini de prin sat și, adunîndu-i sub un măr nescuturat încă, adecă un măr de unde n-a luat nimene mere, îl scutură pentru întîiași dată, ca să culeagă copiii mere, iar morții să se veselească"[60].

Dacă în sărbătorile de iarnă se avea în vedere rodirea mărului, acum — în miezul verii — se situează hotarul de interdicție a unor acțiuni cărora li se atribuie, în gîndirea tradițională, riscuri pentru asigurarea rodirii : „pînă la Sf. Ilie să nu arunci cu mere în sus, pentru că-i rău de piatră"[61] sau „pînă la Sf. Ilie nu se tae merele cu cuțitul, căci bate piatra"[62].

Importanța deosebită pe care o au merele în intenția asigurătoare a binelui într-o lume mitică reiese și din acordarea de nume și simbol de

același sens ouălelor roșii : „ouăle ce se fac roșii se numesc merișoare, de acestea dacă dai de pomană, pe ceea lume se fac mere sau mere de aur"[63].

În fine, o ultimă dovadă a mărului ca simbol al continuității existențiale o găsim într-o narațiune care atribuie nașterea miraculoasă, obișnuită în basmul fantastic, mărului : „[...] o fată [...] mergînd printr-un pomet cu poame frumoase, a rupt un măr și l-a mîncat și din mărul acela a născut"[64]. Înmugurirea crengii uscate, amintite de noi în practica obiceiurilor de iarnă și în proba devotamentului marital, este prezentă ca semn al paternității pentru copilul ce se va naște : „[...] tatăl ei n-a crezut-o și a chemat pre toți domnii cei mari la sesie și-a dat la fiecare cîte o bucată de lemn de pădureț uscat în gură ; la care va înfrunzi, acela i-a făcut copilul"[65].

Prin urmare, creanga de măr și mărul sînt elemente de recuzită ceremonială prezente în toate evenimentele : naștere[66], nuntă, moarte, a etapelor pregătitoare (prenatale[67] și premaritale), a practicilor destinate asigurării benefice a integrității de neam mitic.

Momentele de peste an care reclamă prezența mărului o fac ca participante calendaristice la viața de grup familial.

Mărul se atașează pregnant de obiceiurile ciclului sărbătorilor de iarnă și de opozantul temporal al miezului de vară ; de asemenea, sînt marcate zilele de Sîn Petru și corespondentul autumnal al său, Sîn Medru. El apare în toate ipostazele lui dinamice, fie că e dinamica proprie a înmuguririi și rodirii, fie dinamica provocată prin scuturare, căderea poamelor.

De aceea, considerăm mărul ca purtător de semnificație rituală, a cărui înmugurire, rodire, scuturare exprimă însăși ipostaza vitală umană — naștere, nuntă, moarte.

NOTE

[1] Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, București, 1903, p. 797.

[2] „Fetele măturînd casa în cîșlegi, încep totdeauna de la prag, crezînd că, făcînd așa, vor sosi mai curînd peținori" (cf. Artur Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, București, 1915, p. 268—269).

[3] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 127.

[4] *Ibidem*, p. 797.

[5] *Ibidem*, p. 797.

[6] *Ibidem*, p. 1195.

[7] C. Rădulescu-Codin, D. Mihalache, *Sărbătorile poporului, cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele*, București, 1909, p. 5.

[8] AICED, inf. 14972, Jugur — Argeș, 1954.

[9] C. Rădulescu-Codin, D. Mihalache, *op. cit.*, p. 63.

[10] „Șezătoarea", Revistă pentru literatură și tradițiuni populare, Fălticeni, 1897, VI, p. 51—52.

[11] Tudor Pamfile, *Crăciunul. Sărbătorile la români*, București, 1914, p. 6.

[12] AICED, inf. 15439, Cerbăl — Hunedoara, 1954.

[13] AICED, inf. 16002, Slatina — Nucșoara — Argeș, 1955.

[14] AICED, inf. 24148, Lupșanu — Călărași, 1960.

[15] „Copiii taie vergelele din pomii roditori, precum sînt merii, perii, cireșii, prunii, le pun într-un borcan de apă [...] ca să înmugurească și să înflorească pînă la Sf. Vasile, cînd cu ele, ca sorcove, își vor sorcovi părinții și neamurile" (Tudor Pamfile, *Sărbătorile de toamnă și Postul Crăciunului*, București, 1914, p. 147).

[16] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 955—956.

[17] Matthias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bucovina*, Würzburg, 1940, p. 170—171.

[18] Vasile Savel, *Doine din război*, Arad, 1925, p. 25.

[19] AICED, inf. 13593, Ancora — Prahova, 1949.

[20] *Folclor din Moldova.* Texte alese din colecții inedite, vol. II, București, 1969, p. 148.

[21] C. Rădulescu-Codin, D. Mihalache, *op. cit.*, p. 67—68.

[22] AICED, inf. 187 3, Bunila — Hunedoara, 1957.

[23] AICED, inf. 26024, Plop — Hunedoara, 1957.

[24] AICED, inf. 15200, Topliţa — Hunedoara, 1955.

[25] „Haide, fino, în grădină / Să culegem bolbocină ; / Haide, fino, pîn' la măr / Să culegem calapăr / C-aşa-i rîndu fetelor / Ca şi rîndu merelor : / Pînă-s fete micuţele / L-e drag la părinţi de iele, / Dacă mere se măresc / Pică jos şi putrezesc", AICED, inf. 17450, Lăpugiul de Sus — Hunedoara, 1956.

[26] „Treşe rîndu fetelor / Ca şi rîndu merelor : / Pînă-s mnişi şi măninţele, / Stau pă crenj înşirăţele ; / Dacă cresc şi să măresc, / Pcică jos şi putredzăsc / Şi fetile bătrînesc", AICED, inf. 24469, Suplai — Bistriţa Năsăud, 1961.

[27] Tiberiu Brediceanu, *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti, 1957, p. 114.

[28] Simion Florea Marian, *Nunta la români*, Bucureşti, 1890, p. 104—105.

[29] *Ibidem*, p. 755—756.

[30] *Ibidem*, p. 759. Alte variante ale acestui text sînt : „Dragii mei, pomu pă lumea asta e-a mnireteilor şi pă cealaltă e a nănaşilor. Că e pomu pă la vîrv daurit şi pă la poale întraurit. Ce făgăduieşti nănaş mare? Pentru pomu ce ţi l-o dat hinii dumitale? Dumneta trebă să făgăduieşti o vacă cu viţăl, / ori o oaie cu miel, / sau o scroafă cu purcel. / Că de nu-i făgădui / eu pomu l-oi zgîţîi / De tăte turtele-or sări" (AICED, inf. 24343, Zagra — Bistriţa Năsăud, 1961) ; „Cine-ar fi cine-ar cinsti / Tomnai cinstitu naş a miresei / S-arată cu cinste groasă şi frumoasă / Naintea feţelor dumneavoastră / Cu pom din pomu raiului / Car' iarna-mpupeşte, / Primăvara înfloreşte, / Vara rodeşte, / Toamna grămădeşte." (AICED, inf. 15583, Goleş — Hunedoara, 1955) ; „La închinarea acestui pom mare / Să trăieşti iubite frate / Multe zile-ndelungate, / [...] Sănătos pom frumos / Mîndru şi mănos / Mănos ca vara, / Rodos ca toamna / Pe la poale-mpoleit, / Pe la mijloc zugrăvit, / Pe la vîrf într-aurit/ [...] Să trăieşti domn nînaş mare / Ce dai, ce făgăduieşti / La aceşti doi fini ai dumitale? / [...] Deci te gîndeşte şi făgăduieşte / Şi pe fini îi îndestuleşte, / Căci de nu ti-i gîndi / Şi nu-i făgădui / Eu pomu l-oi zguţui / De toate turtele-or sări ; / Turtele-s însă cu mac, / La nănaşa bine-i plac ; / Turtele-s însă cu mere / La nînaşa pe plăcere. / Sănătos pom frumos [...]", (AICED, inf. 24381, Mocod — Bistriţa Năsăud, 1961).

[31] AICED, inf. 14297, Căpîlna de Jos — Mureş, 1951.

[32] AICED, aceiaşi informaţie.

[33] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 756—757.

[34] *Ibidem*, p. 745—746.

[35] AICED, inf. 15185, Cerbăl — Hunedoara, 1954.

[36] AICED, inf. 15269, Muncelu Mic — Hunedoara, 1954.

[37] AICED, inf. 15187, Cerbăl — Hunedoara, 1954.

[38] AICED, inf. 16695, Bătrîna — Hunedoara, 1954.

[39] AICED, inf. 16736, Cerbăl — Hunedoara, 1954.

[40] AICED, inf. 16737, Cerbăl — Hunedoara, 1954.

[41] AICED, inf. 17837, Bucova — Caraş Severin, 1956.

[42] AICED, inf. 24551, Bunila — Hunedoara, 1961.

[43] AICED, inf. 24758, Sadu — Sibiu, 1961.

[44] AICED, inf. 14967, Jugur — Argeş, 1954.

[45] Simion Florea Marian, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 167—168.

[46] AICED, inf. 15820, Nucşoara — Argeş, 1955.

[47] AICED, fg. 14477 a, Ceahlău — Bacău, 1951.

[48] AICED, mg. 162 f, Bătrîni — Prahova, 1952.

[49] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 171.

[50] *Ibidem*, p. 170.

[51] AICED, inf. 14722, Dîmbovicioara — Argeş, 1954.

[52] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 175.

[53] „Se dau de pomană [...] colaci şi lumînări, precum şi mere dulci şi acre" (Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*, Bucureşti, 1910, p. 152).

[54] *Ibidem*, p. 153.

[55] Tudor Pamfile, *Sărbătorile de toamnă şi Postul Crăciunului*, p. 63—64.

[56] *Ibidem* p. 64—65.

[57] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 169.

[58] Elena Niculiţă-Voronca, *op. cit.*, p. 796.

[59] Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*, p. 208 ; altă credinţă : „Se crede că atunci cînd Sf. Ilie scutură mărul raiului, se zice băieţilor ale căror mame au mîncat mere : — Voi nu mîncaţi, căci pentru voi au mîncat mamele voastre" (*ibidem*, p. 207).

[60] *Ibidem*, p. 207.

[61] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 796.

[62] *Ibidem*, p. 796 ; alte mențiuni : „ . . . pînă la Sf. Ilie să nu scuturi merele, să nu baţi măr de măr, că se fac furtuni ; tună şi fulgeră anul acela tare şi-i piatră" *(ibidem)* ;„. . . copiii care se joacă, în această zi, se feresc să arunce cu merele în sus, că-i rău de piatră" (Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 208).

[63] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 797.

[64] *Ibidem*, p. 153.

[65] *Ibidem*, p. 44.

[66] Apa primei scalde a copilului se aruncă „la tulpina unui nuc, măr sau păr, anume ca precum cresc şi rodesc pomii aceştia aşa să crească şi să rodească şi copiii cari s-au scăldat într-însa" (Simion Florea Marian, *Naşterea la români*, Bucureşti, 1892, p. 98).

[67] Femeia însărcinată „nu e bine să mănînce din măr rupt, început, adecă netăiat, că face copil cu semn, ca şi cînd ar fi muşcat d-un cîine" (*Ibidem*, p. 16).

LA POMME ET LE RAMEAU DE POMMIER — PRÉSENCES SIGNIFICATIVES DANS LES COMPLEXES CÉRÉMONIALS

Résumé

L'étude analyse la signification de la pomme et du rameau de pommier utilisés dans les complexes cérémonials soit comme signe unifiant dans le plan cérémonial, soit comme signe de continuité dans le plan mythique. Le cérémonial c'est la solution solennelle d'un événement critique existentiel, caractérisé par l'émoi du groupe qui perd un individu, d'une manière ou une autre. L'apparat cérémonial essaie de résoudre cet état de déséquilibre et tension.

La fécondité du pommier se situe dans le sens d'interdiction cérémoniale, ce qui lui confère des qualités magiques. Il y a des croyances sur la fertilité du pommier couplées avec les pratiques rassurantes du groupe, par exemple dans l'étape prémaritale.

On analyse ensuite la signification de la pomme et du rameau respectif pour la préparation et l'assurance du mariage.

D'autres mœurs caractéristiques aux fêtes d'hiver, de printemps et d'automne sont liés aux pratiques cérémoniales destinées à favoriser la fécondité du pommier. On y constate l'omniprésence de la pomme et du rameau de pommier dans les souhaits et la récusite cérémoniale.

La démarche analytique poursuit la présence du fruit dans la succession des gestes et des actions structurales correspondantes, au cours du déroulement cérémonial de la vie : naissance — noces — mort, de même que dans la conception de la continuité mythique avec les aïeuls.

En conclusion : le rameau de pommier et la pomme constituent des instruments cérémonials présents dans tous les événements majeurs de la vie et dans les pratiques destinées à l'assurance bénéfique de l'intégrité mythique du groupe, de la collectivité. Les grandes fêtes de l'année réclament la présence de la pomme, qui est mêlée au calendrier de la vie familiale.

ERES, DATINĂ ȘI PROVERB. RELAȚII GENETICE ȘI FUNCȚIONALE

PAVEL RUXĂNDOIU

Relațiile dintre proverbe și credințele și obiceiurile tradiționale ale poporului român au fost de mult semnalate și comentate, uneori cu explicații de detaliu. G. Coșbuc a enumerat „tradițiile" printre izvoarele de bază ale proverbelor, fără să insiste însă cu exemplificări sau observații amănunțite asupra acestui fapt[1]. G. Dem. Teodorescu a încercat, în schimb, cîteva raportări concrete în acest sens. Referindu-se la obiceiul ca „oricîndu se descîntă cuiva, să se plătească mătușii sau unchiașului care a descîntatu ; căci, la din contra, nu se prinde leacul, adică descîntecul n-aduce vindecare", plata oricărui descîntec fiind în vechime un colac, „care mai tîrziu s-a înlocuit cu bani numărați", el identifică aici sursa unor proverbe ca : *Leacului fie ori nu fie, / Colacului babii se scie* sau *Leacu / Și babii colacu*, acestea funcționînd și ca formule finale cu care „babele vrăjitoare sfîrșesc orice descîntec". În mod similar, enunțul *Bea nițică apă rece / Și de sperietură-i trece*. considerat ca „zicală", este pus în relație cu o „credință foarte răspîndită în popor", pe care „sciința o explică și o practică", după cum enunțul-proverb *Nu ești copil fără dinți / Să te scoată omului din minți* este raportat la „părerea-n genere cunoscută că, cu creșterea dinților, cresce și mintea copilului"[2]. Observații amănunțite de acest gen se fac și în studiile etnografice despre obiceiurile tradiționale ale poporului român, ca cele publicate de Simion Florea Marian și Tudor Pamfile. I. A. Zanne, care afirma că „Proverbele unui secol lămuresc gusturile, obiceiurile, originalitatea care-l deosebește de toate celelalte secole" a formulat, în comentariile ce însoțesc proverbele orînduite în marea sa colecție, numeroase referiri la relațiile lor cu datinile, credințele și superstițiile populare[3].

Considerațiile pe care încercăm să le facem pe această temă, interpretînd mai ales observațiile lui Iuliu Zanne, pornesc nu de la o definiție a proverbelor și verificarea materialului supus discuției prin datele unei astfel de definiții, ci de la enunțuri incluse empiric în colecțiile paremiologice și deci considerate de autorii lor, prin argumente sau pur și simplu prin tradiție, ca fiind proverbe.

O primară încercare de sistematizare ne permite să grupăm repertoriul de proverbe posibil de interpretat în termenii relațiilor eres — datină — proverb, în patru categorii mai distincte, care nu epuizează însă toate posibilitățile de ordonare.

În prima categorie grupăm proverbe, inserate în colecția lui Zanne în număr destul de mare, care enunță *ad litteram* credințe sau superstiții populare. Foarte multe dintre acestea reproduc credințe despre semnele vremii, îndeosebi previziuni ale vremii pentru o perioadă mai lungă în funcție de cum arată timpul într-o zi anumită : *Dacă tună după Simion stîlpnicul e semn de toamnă lungă* (Zanne, 128) ; *Cum va fi vremea în ziua*

de Florii va fi și în ziua de Paști (Zanne, 126); *Cum va fi în ziua de Mucenici va ține patruzeci de zile* (Zanne, 186). Semne ale vremii sînt recunoscute însă și în anumite fenomene atmosferice sau cosmice *(Cînd se lasă ceață în jos / Este semn de timp frumos* (Zanne, 77); *Arde soarele dulce, iarăși ploaie ne aduce* (Zanne, 284), precum și în comportamentul unor păsări sau animale *(Cînd se joacă măgarii, vremea se strică* (Zanne, 2093); *Cocoșii cîntînd devreme / Seara în culcușul lor, / N-avem de alt a ne teme / Decît de ploaie și nor* (Zanne, 1681); *Vrăbiile cînd s-adună / Pe garduri și se sfădesc, / Timpul sau vremea cea bună / Că se va strica vestesc* (Zanne, 2651)). Multe dintre aceste credințe reprezintă de fapt cunoștințe practice, bazate pe observații repetate și transmise din generație în generație. Pornind de aici, alte proverbe formulează previziuni asupra recoltelor viitoare: *Dacă în ziua de Bobotează va bate crivățul, vor fi roade la bucate* (Zanne, 54); *Dacă nu plouă în mai / Nu se mănîncă mălai* (Zanne, 177). În general, toate aceste credințe sau observații despre starea timpului aveau pentru colectivitățile tradiționale valoare practică, pentru că pe baza lor se organiza munca sau se luau măsuri de prevedere. Cum se va vedea mai jos, unele proverbe consemnau expres munci sau activități care trebuiau desfășurate în anumite zile, pentru ca rezultatele să fie dintre cele mai bune.

În categoria „proverbelor" care exprimă credințe sau superstiții populare pot fi considerate și alte tipuri de enunțuri cu conținut variat. Unele se referă la păsările și animalele din ograda omului *(Găina care cîntă seara, dimineața n-are ouă* — Zanne, 1835), altele definesc caracterul omului în funcție de anumite semne fizice *(Și spîn, și bun nu s-faci* — Zanne, 5986) Mai pot fi considerate în această categorie proverbele despre destin *(Ce ți-e scris în frunte ți-e pus* — Zanne, 3375; *Omul nu poate scăpa de ce i-e scris în frunte* — Zanne, 3376) sau cele care conțin prescripții de ordin medical *(Boala de inimă se vindecă cu inimă de porumbel* — Zanne, 4880 — o variantă — „descîntec" a proverbului *Cui pe cui se scoate).*

Pentru toate proverbele considerate în această categorie se poate spune că prescripțiile, credințele și superstițiile pe care le redau constituie contextul lor genetic. Proverbele respective își au originea în aceste credințe etc. și rămîn la sensul lor, fără să-l depășească, fără să aducă deci o semnificație suplimentară.

A doua categorie ar reprezenta-o proverbele care definesc atitudini și aprecieri față de credințele și obiceiurile tradiționale. Poate că cel mai semnificativ proverb aparținînd acestei categorii este cel care semnalează conștiința folclorică despre multitudinea și marea diversitate a credințelor și obiceiurilor care s-au conservat peste veacuri în cultura orală a poporului: *Cîte bordeie, atîtea obiceie* — (Zanne, 6608). Mai putem considera în această categorie proverbe care subliniază sensul vital al datinilor *(Viața fără sărbători, ca un drum fără conac* — Zanne, 6281) sau relații conflictuale ce se produc între colectivitate și propriul ei sistem de obiceiuri *(De moarte și de nuntă nimeni, niciodată, nu poate fi gata* — Zanne, 5485; *Crăciunul sătul, Paștele fudul* — Zanne, 215).

Semnificațiile acestor proverbe nu mai reprezintă sensurile tradiționale ale obiceiurilor și credințelor la care se referă, ci aprecieri sau atitudini pe care conștiința folclorică și le-a format după ce obiceiurile respective au fost respectate și practicate secole de-a rîndul, aprecieri și atitudini

izvorîte deci din confruntarea normelor pe care aceste datini le prescriu cu viața însăși.

În a treia categorie includem proverbe care definesc sau indică deprinderi și comportamente determinate de credințe și obiceiuri. Multe dintre aceste proverbe deduc prescripții cu valoare practică din proverbele care formulează direct credințe sau superstiții, proverbele din prima categorie avînd uneori aspectul unor variante în raport cu cele aparținînd categoriei în discuție. Credinței că omul spîn este rău, consemnată în expresii ca *Și spîn, și bun — nu s-faci* (citată mai sus), îi corespund, de exemplu, proverbe care îndeamnă la o anumită atitudine față de oamenii „însemnați" : *De om roș, spîn și însemnat să fugi cît îi trăi* (Zanne, 4451) ; *Să fugi de omul însemnat ca de dracu* (Zanne, 5362). Din credințele referitoare la semnificația deosebită a unor date calendaristice au izvorît proverbe care conțin sfaturi cu valori practice sau prescriu anumite comportamente *(În ziua de Arminden să bei vin roșu că se înnoiește sîngele* — Zanne, 25 ; *După Sfîntă-Mărie / Nu mai poartă pălărie* — Zanne, 263). Sînt de semnalat, de asemenea, în această categorie, numeroase proverbe care prescriu reguli de muncă în funcție de semnele timpului *(În ziua de Sîntu Toader se tund vitele în frunte ca să se facă frumoase* — Zanne, 267 ; *Spre Sf. Gheorghe se ia mana vitelor* — Zanne, 268 ; *În ziua de Maria egipteanca se pun prunii* — Zanne, 181 ; *Dacă nu se seamănă cucuruzul pînă la Arminden, poți să bagi mestecăul mămăligii în coș* — Zanne, 24). Asemenea „proverbe", deși nu sînt decît formule de consemnare și transmitere a unor credințe, au deja caracterul unor sfaturi sau povățuiri, menite să regleze comportamentul practic al oamenilor în activitățile lor. În unele proverbe semnificația se detașează însă substanțial de sensul credinței cu care se corelează, reprezentînd atitudini active față de viață, de regulă contrare eresurilor primare *(Nu ședea că-ți șede norocu* — Zanne, 5923 ; *Ascultă cucu pînă-ți cîntă* — proverb căruia S. Fl. Marian îi atribuie o semnificație total independentă de credințele referitoare la cîntecul cucului : „Ascultă învățătura, sau sfatul, sau îndemnul cel bun, pînă ai de la cine-l asculta și pentru ce-l asculta"[4]).

În sfîrșit, într-o a patra categorie consemnăm proverbe a căror semnificație este determinată de credințe și obiceiuri, în special de valorile funcționale ale acestora. Ne referim deci la proverbe care nu reproduc credințe sau obiceiuri, dar a căror semnificație decurge din raportarea acestora la situații particulare. Din credințele despre cîntecul „de bine" sau „de rău" al cucului decurg proverbe despre momentele bune sau rele pe care individul le traversează în viața cotidiană *(I-a cîntat cucul astăzi* — Zanne, 1748 ; *Bine i-a cîntat cucul* — Zanne, 1749 ; *I-a cîntat cucul din spate* — Zanne, 1751 etc.). O semnificație similară o are și proverbul *A trecut cioara peste casă* — „adică : s-a dus binele ce-a fost"[5]. Există și proverbe care explică destinul omului prin împrejurări deosebite ale nașterii sau prin modul în care au fost realizate practicile magice la naștere *(L-a scăldat mă-sa în gîscă albă* — Zanne, 5210 ; *Parcă e făcut marțea* — Zanne, 5211). Plecînd de la credința că destinul este determinat și de ziua în care se naște omul, un proverb explică prin aceasta cursul diferențiat al destinelor individuale : *Nu toți sînt făcuți într-o zi* (Zanne, 5213). Includem în această categorie și proverbe al căror sens se conturează prin comparație și în opoziție cu sensul datinei sau eresului la care se referă *(Cine moare și cui îi trag clopotele* — Zanne, 5554 ; *Femeia e tot femeie și în*

ziua de paști — Zanne, 3318 ; *Martie din post nu lipsește* — Zanne, 182 ; *Pînă a nu se cununa le cînta de zori* — Zanne, 352).

În afara categoriilor enumerate mai sus, pot fi semnalate serii de proverbe — sau enunțuri considerate ca atare prin includere în colecții — a căror detașare semantică și funcțională de datinile sau eresurile cu care pot fi puse în relație este mai accentuată. Printre acestea — proverbe în care credințele și obiceiurile, sau componente ale lor, apar numai ca termen de comparație *(S-a făcut galben ca turta de ceară* — Zanne, 533 ; *Parcă i-a dat cineva mătrăgună* — Zanne, 864, mătrăguna fiind frecvent implicată în practicile magice care însoțeau descîntecele) sau proverbe care oglindesc anumite aspecte din desfășurarea obiceiurilor. Acestea din urmă nu conservă, de regulă, nimic din caracterul magic sau ceremonial al datinilor la care se referă, ci consemnează, prin semnificația lor, anumite comportamente tradiționale, uneori cu tendințe ironice, alteori cu referiri amare la ciudățeniile vieții *(Hopa! Țopa! / Cît ține nunta; / Chiu! Vai! / Patruzeci de ai* — Zanne, 85 ; *Unul trage să moară / Și altul joacă, se-nsoară* — Zanne, 5561).

Dintre cele patru categorii considerate distinct, cea care ridică semne de întrebare este prima, pentru că rămîne de apreciat dacă enunțul succint al unui eres poate sau nu să fie asimilat ca proverb, deci dacă inserarea unor enunțuri de acest tip în colecțiile paremiologice este sau nu justificată. Expresiile cu care am exemplificat celelalte trei categorii sînt mai evident paremiologice, credințele sau obiceiurile reprezentînd pentru ele, de regulă, contextul lor genetic și sursă sau referent de semnificație.

Remarcăm mai întîi faptul că o credință sau superstiție poate fi verbalizată prin tipuri diferite de enunțuri, începînd cu enunțul concis, asertiv și ajungînd pînă la enunțul legendă. Între aceste două formule, am zice extreme, există o pluralitate de forme intermediare care pot fi definite ca enunțuri „relatare". Ne putem da seama de acest lucru comparînd, de exemplu, proverbul *Auzii zbierînd o gaie / E nădejde s-avem ploaie* (Zanne, 1820), cu credința pe care o exprimă, reconstituită în toate detaliile ei : „Cînd strigă gaia vara . . . apoi negreșit trebuie să se schimbe vremea, trebuie să vină din cotrova ploaie, căci numai cînd e tare setoasă obișnuiește să strige și să ceară la Dumnezeu ploaie, ca plouînd să poată bea apă după aripile sale, și Dumnezeu în scurt timp după aceasta trimite ploaie, căci așa i-a făgăduit el, că-i va trimite cînd se va înălța spre cer și i se va ruga lui"[6].

Enunțurile asertive concise corespund, de regulă, principalelor caracteristici ale limbajului paremiologic, recunoscute în majoritatea definițiilor date proverbului. Pentru mediile care le formulează și vehiculează ele au valoare de adevăr ; chiar dacă gîndirea rațională infirmă acest adevăr, aceasta se datorează nu construcției logice care îl întemeiază, ci premiselor care stau la baza construcției. Din acest punct de vedere, enunțul-eres se apropie de proverbele parabolice, pentru care nu este important adevărul dedus din termenii lui denotativi, ci adevărul dedus din relația în care sînt puși acești termeni și căreia îi corespunde o relație de același tip în contextele concrete la care poate fi aplicat. Ca și în cazul proverbelor, adevărul enunțului-eres este fundamentat pe o experiență repetată sau observație îndelungată și funcționează ca atare numai dacă există un consens colectiv asupra lui. Enunțul-eres este comparabil din acest punct de vedere cu proverbele care-și selectează termenii conotați din fondul imaginar, precum : *Rîde dracul de porumbe negre și pe sine nu se vede*, cu

deosebirea că astfel de proverbe nu enunță o credință, ci un adevăr care speculează o credință.

Enunțul-eres se încadrează, de regulă, în prima din cele patru categorii logico-semiotice pe care Permiakov le consideră ca epuizînd, tipologic, marea varietate a enunțurilor-proverb, indiferent de poporul la care circulă și de limba în care sînt formulate. Această primă grupă reprezintă raportul direct de cauzalitate dintre două obiecte (fenomene sau situații) : dacă este P, atunci este și Q[7].

Această corespondență de structură logică se prelungește și la nivel morfologic, enunțuri ca : *Dacă plouă în mai / Se mănîncă mălai* sau *Cînd se lasă ceață-n jos / Este semn de timp frumos* fiind comparabile cu : *Cine seamănă vînt culege furtună; Dacă morții nu s-ar uita / Lacrimile nu s-ar usca* etc. Lista corespondențelor genetice, logice și morfologice între proverbe și enunțul-eres poate fi continuată. Dificultățile intervin însă atunci cînd comparăm modul de funcționare a celor două tipuri de expresii, mai bine zis rațiunea funcționării lor.

Proverbul poate semnifica cu valoare de adevăr, în virtutea unui sens general conținut în microstructura lui semantică, un număr infinit de obiecte (fenomene sau situații) izolate, care aparțin aceluiași cîmp semnificativ sau care presupun o structură logică comună. Ca semn al unui experiment social[8], proverbul nu descrie direct acest experiment, ci îl reprezintă printr-o formulă mai mult sau mai puțin concretă. În *Buturuga mică răstoarnă carul mare*, sensul direct al proverbului, desemnînd nemijlocit termenii proprii la care se referă, poate fi considerat ca o variantă particulară a lui, cu totul depășită de sfera semnificativă foarte largă a contextelor particulare la care poate fi aplicat. Aceasta este însă condiția ideală a proverbului, pentru că se întîlnesc și numeroase cazuri în care semnificația primară are o pondere mai mare *(Pisica blîndă zgîrie rău, Cîinele care latră nu mușcă)* sau domină autoritar *(Cine se scoală de dimineață departe ajunge)*, dar și acestea funcționează în contexte conotative ca metafore generice[9].

Raportul dintre semnificația primară și universul semnificativ lărgit este deci de natură metaforică. Cu cît semnificația primară este mai puțin actualizabilă, cu atît valoarea metaforei este mai mare și universul semnificativ mai larg și mai de adîncime în același timp.

Rezultă deci că semnificația pe care proverbul, ca semn al unui experiment social, o desemnează se individualizează și, ca atare, există numai în raport cu contextele concrete în care acesta este utilizat, semnificația fiind obiectul perceptibil, deci concret, pe care semnul îl desemnează.

Enunțul-eres este dominat în schimb de semnificația sa primară, relația dintre el și obiectul pe care îl semnifică fiind mai apropiată de relația dintre semnificant și semnificat la nivelul limbii, decît de relația dintre proverb și contextele lui funcționale. Raportarea enunțului-eres la contexte denotative ar putea fi probată numai printr-o cercetare sistematică a unor medii folclorice cu trăsături arhaice, lucru puțin posibil astăzi, cînd aceste tipuri de enunț nu mai funcționează nici cu valoarea lor primară.

Există însă și enunțuri-eres care probează cu evidență expansiunea funcțională prin însuși modul în care sînt formulate : *Cucul cîntă pînă-i frunza verde, iar nu cînd pică de bătrînă, Cucul pînă nu vede mugurul nu cîntă*, și, mai ales, *Blestemul nu cade niciodată pe pietre.* În astfel de formulări, enunțul nu mai descrie credința, ci o reprezintă, asimilînd termeni de-

notativi care îi deschid posibilitatea de a funcționa într-o mare varietate de contexte, aparținînd însă clasei circumscrise prin relațiile evidențiate de sensul lor primar.

În ce privește zicătorile a căror substanță semantică își au originea în vechi credințe și obiceiuri, statutul categorial al acestora este mai puțin ambiguu. Odată preluate și reenunțate în tipare expresive specifice acestei categorii, semnificațiile credințelor sau secvențelor rituale astfel asimilate își asumă funcția de a caracteriza sugestiv situații concrete, de a întări sau sublinia constatări sau idei, realizînd, în aceste contexte, un transfer metaforic.

Modalitățile în care se realizează astfel de mutații funcțional-semantice sînt variate și reprezintă, ca și în cazul proverbelor, de altfel, trepte ale unui proces de desacralizare și transformare a sensurilor originare în coordonate ale gîndirii și mentalității laice.

Numeroase zicători explică o situație sau stare, de regulă individuală, prin credințe sau superstiții cărora le conservă sensurile originare, reorientîndu-le însă spre contexte care definesc perturbații ale vieții cotidiene. Despre o persoană căreia i s-a întîmplat o mare nenorocire se spune că *i s-a întunecat steaua*. Dacă unui om îi merge foarte rău — se spune despre el că *n-are stea în cer*. Ambele zicători provin din credința că „fiecare copil capătă la nașterea sa o stea, și cît timp steaua căpătată lucește pe bolta cerului, pînă atunci trăiește și individul căruia i s-a dat, iar cînd cade steaua din cer, atunci i se curmă și lui zilele"[10]. Despre un om foarte norocos se spune că *s-a născut în zodia scroafei* sau că are *noroc porcesc* (Zanne, 2479); despre cel căruia îi merge bine mereu și nu are necazuri se spune că *s-a născut cu căiță* (Zanne, 2823); despre o persoană care are foarte multă putere sau influență, căreia i se deschid toate ușile, se spune că *are iarba fierului* (Zanne, 784).

Zicătorile de acest fel nu au numai rolul de a caracteriza sau sublinia o situație, ci și de a o explica prin revalorizarea sensului credințelor pe care le asimilează și care constituie deci contextul lor genetic, apropiindu-se de statutul proverbelor. Uneori explicația este formulată echivoc, prin întrebări sau nedumeriri retorice. Dacă cuiva îi merg treburile într-un anumit fel, fie bine, fie rău, este întrebat *Pe ce iarbă a călcat?*, evocîndu-se astfel funcția magică diferențiată, malefică sau benefică, a „ierburilor" prin care se poate influența starea individului.

Există însă și zicători care caracterizează o situație sau conturează o idee plecînd de la sensul unor credințe tradiționale, fără să-i mai atribuie o valoare explicativă, aceasta reprezentînd o treaptă avansată a procesului de desacralizare la care ne-am referit. Despre cineva care încearcă să repare o anumită stare de lucruri se spune că *drege busuiocul cuiva* (Zanne, 393). Zicătoarea resemantizează deci vechi sensuri și funcții magice (busuiocul ca purtător de noroc, în general, sau de noroc în dragoste, în special) în contextul unor atitudini, acțiuni sau comportamente care țin de statutul vieții cotidiene. Despre cineva care și-a schimbat total și brusc comportarea față de o persoană sau în raport cu o anumită împrejurare, se spune că *și-a întors cojocul pe dos* (Zanne, 6948). Zicătoarea nu mai semnifică, precum credința care a generat-o, schimbarea vremii din „bună" în „rea", ci sugerează sau caracterizează, fără intenții explicative, un comportament individual într-o situație dată. În mod analog, despre cineva care a murit foarte tînăr se spune că *n-a avut zile* (Zanne, 5132), referent fiind credința că zilele omului sînt numărate încă de la naștere;

sau despre un om foarte trist sau îndurerat se spune că *umblă cu inima cernită* (Zanne, 3598), prin analogie cu ținuta pe care o impun obiceiurile tradiționale de înmormîntare ; despre cineva care umblă să afle ceva despre el, despre situația lui viitoare, se spune că *dă cu bobii* sau *dă în bobi* sau *trage cu bobii*, referent fiind deci o veche practică magică de ghicit.

Un stadiu și mai avansat al procesului de desacralizare îl reprezintă zicătorile care folosesc credințele tradiționale sau comportamentele rituale ce le încifrează numai ca termen de comparație. Despre un om foarte bun se spune că *este ca iarba de leac* (Zanne, 789), în timp ce despre unul foarte rău se spune că *este ca iarba rea* (Zanne, 790). Ambele zicători compară caracterul bun sau rău al oamenilor cu substanțe magice pe care descîntătoarele le folosesau în practicile lor de vindecare. Despre un om foarte gras se spune că este *ca un porc la Ignat* (Zanne, 2379), plecîndu-se de la credința că porcii destinați Crăciunului trebuie să atingă maximum de grăsime în ziua lui Ignat, pentru că după această dată ei nu se mai îngrașă. Despre un om care nu se ține de o treabă pe care s-a hotărît s-o facă sau nu-și respectă o promisiune se spune că se comportă *precum țin cîinii vinerea* (Zanne, 1565). Distanța considerabilă față de semnificația contextului genetic este sesizabilă prin faptul că această zicătoare poate fi utilizată și cu sens invers : cineva este silit să facă un lucru pe care nu îl agreează așa cum cîinii sînt siliți să postească vinerea pentru că înșiși stăpînii lor postesc.

Unele zicători sugerează o situație sau o comportare prin evocarea unui element fabulos extras din străvechi structuri mitice sau din mitologia creștină. De multe ori aceste zicători au un caracter ironic, generat prin demitizarea și resemantizarea simbolurilor originare, care nu mai reprezintă, în codul paremiologic, obiect de credință sau superstiție. Despre cineva care umblă după lucruri imposibile se spune că *se duce la Măru-Roșu* (Zanne, 5191). Pentru a se sugera că un anumit lucru nu s-a întîmplat niciodată sau nu se va întîmpla niciodată, se folosesc expresii ca : *De cînd cu merii roșii*, *De cînd cu merii verzi*, *La merii ăi verzi (ibidem)*. Alteori, elementele fabuloase din zicători indică defectele sau calitățile unei persoane, plecînd de la semnificațiile pe care credințele populare le dau acestor elemente. Astfel, despre un om nestatornic se spune că *este ca baba Dochia* (Zanne, 83) ; despre cei neîndemînatici se spune că *sînt ca Neaga-Rea care s-a înecat pe apă în sus* (Zanne, 223) ; despre omul rău, în special despre femeia rea, se spune că *are o coastă de drac* (Zanne, 631) ; despre omul sărac, care nu are nici un ban în pungă, se spune că *are pe dracul în pungă* (Zanne, 607) ; în schimb, despre un om foarte bogat se spune că *are bogățiile lui Por-împărat* (Zanne, 267) ; despre un om cu mintea ascuțită se spune cl este *ca ariciul de cînd a urzit Dumnezeu pămîntul* (Zanne, 314), pentru că, după legendele populare, ariciul l-a învățat pe Dumnezeu cum să micșoreze pămîntul, pentru că nu încăpea sub cer, bătîndu-l cu biciul și făcînd munți și văi.

Un statut relativ aparte îl au expresiile stereotipe care ar putea fi considerate sub titlul de „zicătoare-blestem". Legătura lor cu credințele și obiceiurile populare este determinată nu numai de autoritatea cu care blestemul a funcționat în conștiința colectivităților tradiționale, ci și de faptul că expresiile respective conțin aluzii la anumite eresuri sau superstiții. Astfel, un număr mare de „zicători-blestem" pornesc de la credințe sau superstiții despre cuc. După S. Fl. Marian, expresia *Aibă casa cucului* este derivată din credința că „cucul e foarte rău părinte de familie : în

loc de a avea și el cuibul lui [...] e cel mai vagabond, n-are nici casă nici femeie adevărată [...]. De aicea românii au format proverbul acesta, care se aplică la bărbații cei necredincioși ca un fel de blestem"[11]. Integrată în cîntecele-blestem adresate de fete flăcăilor care le-au părăsit, această expresie se eliberează decisiv de semnificațiile ei originare, devenind, prin integrare într-o structură imaginară mai complexă, o expresie eminamente lirică :

> Cine iubește și lasă/ Nu l-aș vedea făcînd casă/ *Aibă casa cucului*/ Și odihna vîntului,/ Că nici cucul n-are casă,/ Și nici vîntul țar'alească ; sau
>
> Cine ne-a stricat pre noi/ Pre noi, bade, pre-amîndoi/*Aibă casa cucului*/ Și odihna vîntului[12].

Asemenea eliberări decisive sînt evidente însă și în situații în care zicătorile rămîn în limitele rosturilor lor uzuale, fiind utilizate în limbajul curent. Expresii ca *Bată-l cucul* (Zanne, 1767) pot funcționa nu numai cu sens de blestem, ci și cu sens opus, de urare, pentru că și cîntecul cucului poate fi, după credințele populare, fie de bine, fie de rău, după poziția din care cîntă (din față sau din dreapta — de bine, din spate sau din stînga — de rău) sau după locul din care este auzit (de bine, dacă este văzut și auzit prima oară într-un arbore frumos și verde, de rău, dacă cîntă pe ceva uscat sau pe gunoi)[13]. În unele contexte, aceeași expresie își pierde caracterul de blestem, dar și pe cel de urare, asumîndu-și rolul de a întări afectiv o apreciere : *Bată-l cucul că frumos e!* (Zanne, 1768).

★

Comentariile de mai sus s-au referit numai la unul din aspectele care definesc contextul genetic al proverbelor și zicătorilor, validînd convingerea că resursele limbajului paremiologic nu stau numai sub semnul universalității, ci își găsesc forțe generatoare în însuși climatul culturii etnice, în procesele de continuă transformare și remodelare a valorilor care îi sînt specifice.

NOTE

[1] G. Coșbuc, *Nașterea proverbiilor*, în *Despre limbă și literatură*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 207.

[2] G. Dem. Teodorescu, *Cercetări asupra proverbelor române*, București, 1877, p. 64—65.

[3] I. A. Zanne, *Proverbele românilor*, I—X, București, 1895—1912 (citatul în vol. I, p. XX).

[4] S. Fl. Marian, *Ornitologia poporană română*, vol. I, Cernăuți, 1883, p. 45.

[5] *Ibidem*, vol. II, p. 37.

[6] *Ibidem*, vol. I, p. 394.

[7] G. L. Permiakov, *Logiko-semiotičeskij plan poslovic i pogovorok, (k voprosu o klasifikacii žanra)*, în „Narody Azii i Afriki", Moscova, 1967, nr. 6, p. 52—68.

[8] Cf. P. Ruxăndoiu, *Proverbul, element de educație*, în *Educație și limbaj*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, p. 171—176.

[9] Idem, *Aspectul metaforic al proverbelor*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 94—113.

[10] S. Fl. Marian, *Nașterea la români*, București, 1892, p. 64.

[11] Idem, *Ornitologia poporană română*, vol. I, p. 63.

[12] *Ibidem*, p. 47.

[13] *Ibidem*, p. 20, 24, 25.

CROYANCES, COUTUMES ET PROVERBES. RELATIONS GÉNÉTIQUES ET FONCTIONNELLES

Résumé

Les relations entre les proverbes et le fond archaïque de croyances et coutumes populaires sont évaluées non pas par rapport à une définition et délimitation de la catégorie en discussion, mais sur la base de quelques énoncés inclus couramment dans les collections et dictionnaires parémiologiques roumaines. Par conséquent, sont dissociées quatre catégories distinctes d'expressions proverbiales : (1) proverbes qui expriment *ad litteram* des croyances ou des superstitions populaires : (2) proverbes qui définissent des attitudes et appréciations à l'égard des croyances et coutumes ; (3) proverbes qui indiquent des comportements déterminés par les croyances et coutumes ; (4) proverbes dont la signification est déterminée par les valeurs fonctionnelles des croyances et coutumes.

En partant de la prémisse qu'une croyance populaire peut être verbalisée par des types divers d'énoncés, l'auteur essaie de démontrer que les énoncés assertifs (la première catégorie) correspondent d'habitude aux principaux traits du langage parémiologique. Plus difficile à vérifier apparaît leur fonctionnement comme des proverbes qui peuvent être adaptés aux différents contexts concrets. Mais il y a certains énoncés de ce type qui, par la façon même dont ils sont formulés, prouvent une expansion fonctionnelle caractéristique aux proverbes.

O NOUĂ INTERPRETARE A UNUI TEXT DE CÎNTEC POVESTITOR: *TOMA ALIMOȘ* (I)

SABINA ISPAS

Cîntecul lui Toma Alimoș, considerat a avea un „caracter păstoresc", face „tranziția de la sfera păstorească la cea haiducească"[1] și este caracterizat drept „balada pășunei călcate". Date fiind „clima și împrejurările de la noi nu se putea să avem în balade figuri de plugari grandioși ca în folclorul rus"[2].

În tipologia întocmită pentru textele cîntecului epic eroic, Al. I. Amzulescu înseriază acest cîntec în grupul celor cu tematică haiducească [3].

Urmărind, în cadrul analizei, mai multe variante ale textului acestui cîntec povestitor, am sesizat cîteva particularități de semnificație la unele dintre motive. Acest fapt ne-a determinat să-l încadrăm în categoria textelor numite „fantastice", în grupa celor care dezvoltă teme legate de confruntarea dintre om și forțe neumane, alături de *Cîntecul Gerului* sau *Vîlcu și Ciuma*. Pentru a susține acest punct de vedere vom căuta să evidențiem cîteva date esențiale referitoare la identitatea eroilor și calitățile deosebite ale spațiului și timpului în care se desfășoară acțiunea. Mai întîi vom prezenta subiectul pe scurt: Toma Alimoș, „tocmai din Țara de Jos", împreună cu calul său poposesc la „gropanu cu cinci ulmi, / Cu cinci ulmi dintr-o tulpină / Ca cinci dește la o mînă / Și cinci frați d-o mumă bună"[4]. Aici își prinonește el calul „cu un pripon de argint, / Înfipt în negru pămînt". Dintr-o ploscă uriașă închină ulmilor, pe care, uneori, îi stropește la rădăcină cu vin. Aceștia primesc închinarea și, în semn de acceptare, își pleacă vîrfurile în fața lui. Apare „Manea al cîmpilor", care îi reproșează lui Toma: „Ce ne calci moșiile / Și ne-ncurci fînețele, / Ne tulburi izvoarele"[5]. În loc să bea din plosca cu vin pe care i-o întinde Toma, Manea îl rănește pe acesta și fuge. Toma pornește în urmărirea lui, îl ucide, și, uneori, îi ciopîrțește corpul și i-l risipește pe cîmp. Se întoarce apoi la rădăcina celor cinci ulmi unde moare. În acest loc calul îi sapă o groapă și îl înmormîntează, în timp ce ulmii îl acoperă cu frunza lor. În unele variante, conform dorinței lui Toma, calul pleacă în căutarea fratelui său, a unui tovarăș al lui sau chiar a unui străin necunoscut care urmează să devină stăpîn al calului și să intre în posesia armelor și a celorlalte bunuri ale eroului. Episodul acesta final credem că este de dată mai recentă. Apariția lui a fost determinată de accentuarea semnificațiilor haiducești ale textului. Toma a devenit, în această nouă interpretare, un haiduc aflat în conflict cu stăpînul moșiilor. Credem că această modificare de semnificație nu este străină de varianta prelucrată și publicată de Vasile Alecsandri.

Începem prin a face unele observații referitoare la identitatea eroilor.

Cercetînd cîteva nume proprii ale unor „personagii din poezia populară" care se „lămuresc adesea prin comparația aspectelor ce le iau în deosebite variante" [6], savantul filolog V. Bogrea punctează unele nuanțe

particulare referitoare la cei doi protagoniști ai cîntecului de care ne ocupăm. Considerînd o „interpretare de etimologie populară" numele de „Toma lui Moș" care apare în unele variante, V. Bogrea afirmă: „Alimoș nu e altceva decît un termen oriental pentru „vultur, vîltan, vîlcan"[7]. Observațiile făcute în legătură cu identitatea celui de al doilea personaj al cîntecului povestitor, Manea, sînt cu deosebire prețioase pentru analiza semnificațiilor pe care urmează să le descifrăm. V. Bogrea semnalează o relație evidentă între Manea Cîmpului, erou de basm, născut din fiertura de flori de cîmp pe care mama lui o bea, erou care este „o personificare a roadei cîmpului", și „Manea cîmpilor", eroul cîntecului analizat[8]. Din această perspectivă cei doi eroi ai cîntecului povestitor se plasează într-o lume mai mult mitică decît reală, numele lor chiar încifrînd anumite date specifice pentru personalitatea și rolul lor cultural. Pornind de la aceste observații vom căuta să stabilim unele conotații particulare, care să ne ajute să explicăm motivele pentru care am încadrat textul în categoria amintită.

Informațiile recente, culese de la diferiți interpreți ai cîntecului, furnizează unele date care tind să precizeze opinia grupului referitoare la identitatea ce se atribuie astăzi acestor eroi.

„Da, haiduc a fost — și Miu și Toma — haiduci dă codru, cîn o foz lumea rară; dracu știe čе-o fi făcut ieі [...]. Ieі s-a bătut, Manea a fos to' haiduc și iel to' haiduc"[9]; „Ei, poate să fie sută dă aні dacă moș Lucan Candoі l-a știut. Pîn Ardeal, ardelean a fost iel cu Manea, a foz vitej amîndoі, a avut čeartă amîndoі. Pomi ăia a fos' dintr-o tulpină și l-a salvat ieі. Adevărat ieste, sigur. A fos' čertaț; bag sama moșia a fos' a lu' Manea și conacu a lu' Toma, și a găsi' motivu ăsta că a da' drumu calului"[10]. (Remarcăm lipsa atestării acestui cîntec povestitor în Ardeal.)

În apropierea Bucureștiului textul este interpretat dintr-o altă perspectivă: „De la Vlăsia și pînă la noi iera tot o Vlăsie, se numește. Ș-acuma există Vlăsia. Și Toma ăsta iera stăpînul luі, iera stăpînul pă ... dacă iera haiduc. Și iel avea o damă pîn Poienari, pîn Periș, pe la Movilă, pă unde avea uo damă și sigur să iubea cu ia. Și diačeia a venit unu, ăla Manea, și cînd a venit Manea, Manea iera dobroğean [...] că iel iera de acolo, dar iera de la Potigrafu [...]. Ș-atunčea s-a supărat Manea, ș-a scos palošu și-a dat în burta luі. [...] S-a dus după iel, s-a luat după iel pînă la gara Periș. Acolo unde treče bariera. Nu iera barieră, nu iera trenuri pîn vremurile elea [...] I-a dat una, l-a čiopîrțit, l-a făcut grămadă. Da' iel a văzut c-are să moară. A văzut că slăbise, i se scursese atîta sînge din iel și s-a dus la Negru [...]. Ș-a făcut o tăiniță cu pičioarele, singur l-a băgat în tainiță și p-ormă a plecat. S-a dus unde-l știa pă frate-su, la frate-su să-l ducă, Neculčea. [...] S-a știu' bine, asta nu-i auzită, čitită din cărți, i-auzită dă la unu Falcaș din Falcoș, ierea de-o sută činči aні acum treizeči de aні de cînd mi-a spus mie cîntecu ăsta"[11].

Lăutarul Pucă Florea conștientizează diferențele dintre variantele orale și cele tipărite. Stabilirea identității lui Toma capătă o nuanță particulară, dat fiind că în varianta interpretată lăutarul oferă și o explicație, pe care a considerat-o necesară în economia textului, referitoare la starea de însingurare în care se afla Toma atunci cînd a poposit la rădăcina celor cinci ulmi. Este un fel de nevoie internă de echilibrare a valorilor, care să explice acțiunile protagoniștilor, în urma căreia se dezvoltă un al doilea conflict: Toma, părăsit de soție, își ucide copilul și pleacă în haiducie.

Din această perspectivă Manea apare ca un justițiar: „[...] da vez', a făcu' darandi mai multe, a tăiat copilu', ba pe Manea [...]. Io cre' c-a fost v-un haiduc, Toma Dealimoș — ie scris și-n cărț' — ie nume adevărat din familie, Toma Dealimoș, cum mi-ar zice mie Florea I. Pucă [...]. De mult, da cine poate ști, de sute de ani [...]. În Oltenia [...]. Numai în cărți. În cărți ie poezia lui. Am citit — la fel ie cu asta [...] dacă s-a nimerit cu ale mele, n-am mai luat la če se potrivea. Cum îl zičem noi ie ma' bine (decît în carte n. n.). În carte nu mai ziče foaie verde. (Copilul n. n) n-a vrut iel să-l mai lase, că iel pleca-n haiducie, de focu femeii, de focu copilului, că rămînea pin strini — a plecat în haiducie. Iera moșia lui (Manea n. n). Rău a făcut c-a tăiat pe Toma, ăla l-a rugat c-un pahar cu vin"[12].

Considerăm că în „nucleul narativ" dezvoltat în acest cîntec povestitor se păstrează, incluse, semnificații străvechi, pe care analiza le poate dezvălui. De-a lungul timpului elementele acestea, motivele, personajele, chiar unele nuclee narative capătă semnificații noi, legate de etapa istorică în care ia naștere o nouă variantă; uneori aceste semnificații sînt determinate chiar de evenimente bine precizate, de stadiul de evoluție socioculturală a grupului sau a individului creator. Semnificațiile străvechi se păstrează incluse în aceste unități, alături de noile semnificații. Ele se află în interrelații cu semnificațiile similare, incluse în alte forme de manifestare a fenomenului cultural oral: credințe, tradiții, diferite practici, texte însoțitoare ale ritualurilor etc.

Vom căuta, în continuare, să surprindem caracteristicile celor doi eroi, așa cum se desprind din analiza variantelor textului.

Toma Alimoș, Dalimoș sau a lui Moș este prezentat, de la început, ca un personaj singuratic. Are mai puțin comportamentul unui haiduc, care, în textele tradiționale, apare, de obicei, în conflict cu potera sau într-una din acțiunile lui justițiare. Toma Alimoș este un „însingurat" care apare însoțit numai de calul său. Aceste prime imagini ale cîntecului amintesc de cunoscutul erou al cîntecelor povestitoare sîrbești, Marcu Cralievici, în variantele care povestesc *Moartea Crăișorului Marcu*[13]. Însingurarea lui Toma, ca notă particulară a personajului, a fost sesizată și de creatorul popular, dovadă varianta citată (a lui Pucă Florea): „Lele verde-o colelie, / De amar și săracie / Pleacă nevasta-n curvie, / Copilaș mi-a lăsat mie, / Pin ușile strinilor, / Vătrăiaș cadînelor. / Să vezi Toma ce făcea? / Copilu-n brațe și-l lua / Și la cal că se ducea / Și la disagi că-l așeza / Și pe cal de-ncăleca, / La un cîmp mare-m' ieșea, / La răsărit să-ntorcea, / Cruce cu dreapta-și făcea/ Și din guriță zicea :/ «Iartă-m', Doămne, păcatu' / Ca să-m' tai copilașu» [...] Cu copilu-n sus că da, / Dragă inimioara mea / Și-n paloș că-l prijinea, / Trei darapuri de-l făcea / Și la murgu să ducea [...] «Tu pe mine să mă duci / Colo-n zarea celor ulmi / Ce răsar dintr-o tulpină / Ca cinci dește la o mînă / Tot ca cinci frați' dintr-o mumă» [...] Dupe cal dăscăleca, / La disagi că-m căuta, / Copilașu' de scotea / Și-o gropiță că săpa, / Pe copil că-l mormînta"[14].

Așadar Toma este un călător singuratic, „Fără dor și fără milă, / Plecat în țară străină"[15], care poposește într-un loc anumit, bine marcat în text, totdeauna același în toate variantele. Acest loc de popas și de îngropăciune a eroului este prezent în majoritatea variantelor și este materializat, în text, prin versuri a căror identitate riguroasă atrage atenția: „Frunzuliță iasomie, / La cîmp, vere, la cîmpie, / Unde fir de iarbă nu e,/ Numai dalba colilie, / Coaptă de Sîntă Mărie, / Mi-aduce mirosu mie, /

Frunzuliță trei aluni, / *La gropana cu cinci ulmi*, / *Cu cinci ulmi dintr-o tulpină* / *Ca cinci deșle la o mînă* / *Și cinci frați d-o mumă bună*, / *Dintr-o mumă, dintr-un tată*, / *N-ascunzîn'doo păcate* [...]"[16]; „Foaie verde d-o lipade, /Dăparte, neică, dăparte, / Nici așa foarte dăparte, / Colea-n calea jumătate, / *La gropana cu cinci ulmi*, / *Cu cinci ulmi dintr-o tulpină* / *Ca cinci frați buni dintr-o mumă*, / Este-un pat mare-ncheiat / Cu scîndurile dă brad"[17]. Într-o variantă culeasă din Brătulești (s. a. Ilfov) este subliniată chiar lipsa oricărei posibilități de acțiune haiducească în spațiul în care a poposit eroul : „Pă cel deal, / Pă cea cîmpie, / Nici un fir de iarbă nu e, / Numai dalbă colelie, / Nu e rost de haiducie"[18]. În varianta culeasă de la lăutarul M. Dorcea din satul Ciuperceni (județul Teleorman) acțiunea este plasată într-un adevărat timp ritual și într-un spațiu străin, necunoscut : „El (Toma n. n.) pă cal că-ncălica, / Drumulețu că-și lua / Și el, Doamne, rătăcea, / *Cîn' ju joi dă dimineață*, / *Cam pă rouă, cam pă ceață*, / *Cu ceața neridicată*, / *Cu roua nesculurată*, / *El, Doamne, că rătăcea*, / El, Doamne, că pribegea"[19]. Joia este ziua morților, ziua în care lumile, văzută și nevăzută, intră în contact. Momentul din zi în care rătăcește eroul este tocmai acel moment cunoscut a fi favorabil desfășurării forțelor neomenești, acel moment în care se fac farmece și vrăji, se împlinesc ritualuri tainice. În acest timp marcat eroul „rătăcește", „pribegește" ca și sufletele răposaților, cei pe care poezia ceremonialului funebru îi numește „dalbi de pribegi". Un spațiu particular, pe de o parte sfînt, dar și ostil omului este și cel precizat în varianta culeasă din satul Fureși (județul Argeș) de la Al. Manea : „Foaie verde-alunului, / *Pă cîmpu Talinului* / *Și p-a Rusalimului* / *Unde-i păs voinicului* / *Și i-e sete murgului*, / La tulpina cu cinci ulmi [...]"[20].

Putem spune, așadar, că atît spațiul cît și timpul în care acționează Toma au evidente conotații particulare, care le apropie de timpul și spațiul rituale. Din această perspectivă locul marcat de cei cinci ulmi este un hotar, dar nu un hotar juridic — hotar juridic a devenit în accepția modernă, care a păstrat numai semnificații superficiale ale textului sau le-a modificat pe cele vechi — , ci unul ritual, la marginea căruia se oprește eroul. În locul astfel marcat își adapă calul fie Toma, fie Manea.

Varianta culeasă de la lăutarul M. Dorcea îl prezintă pe Toma ca pe un personaj aflat în legătură directă cu moartea : „Dăparte, nene, dăparte, / Nici dăparte, nici aproape, / Taman calea jumătate, / La gropanu' cu lipanu'/ Unde-adapă Toma calu', / La ăi cinci ulmi dintr-o tulpină / Ca cinci frați buni dîntr-o mumă, / Ca cinci deșle la o mînă [...] Să vezi, Toma a lu' Moși / Tomai din Țara dă Josî, / *Ficioru Mătușiei* / *Dă la miezu nopției*"[21].

În varianta culeasă de la lăutarul F. Pucă, din satul Cerătu (județul Dolj) sînt subliniate, chiar în text, calitățile speciale ale spațiului în care poposește Toma și în care este, ulterior, îngropat ; este locul în care se întîlnesc morții dintr-un neam, loc marcat, așezat la răspîntia lumilor, locul în care sînt îngropați Toma și fiul său, Toma fiind prezentat, în această variantă, ca un pruncucigaș.

Loc de întîlnire al morților dintr-un neam pare a fi acest „gropan cu cinci ulmi" și într-o variantă culeasă din Celei (județul Dolj) : „Și el (Toma n. n.) frate, să trăgea/ La un puț cam părăsit, / Dă moșu-său e-nceput, / Dă moșu-său dă dămult, / Că dă ta-său mi-e zîdit / Și dă Toma isprăvit"[22].

Este introdus acum, în text, un alt element important prin semnificațiile profunde pe care le deține în cultura tradițională românească : fîntîna și, prin ea, apa, izvorul.

Semnificația apei, apă care stă la originea vieții, a fost analizată în dese rînduri, în lucrări prestigioase[23]. Pentru simbolica tradițională românească, fîntîna și izvorul poartă o încărcătură străveche de valori, care își păstrează nealterată ponderea mai ales în cadrul ritualurilor din ciclul vieții : naștere, nuntă, înmormîntare[24]. Izvorul este un simbol al maternității, dar și imaginea sufletului. Fîntîna sau izvorul cu apă vie și apă moartă sînt locuri comune basmului fantastic, dar și textelor funebre. Această apă născătoare sau distrugătoare de vieți se află plasată într-un spațiu ritual prin care trec sufletele spre întrupare sau disoluție. Textele orfice amintesc de un izvor a cărui apă rece conduce spre regatul eroilor[25]. În mitologia greco-romană, Lethe, personificarea Uitării, a împrumutat numele uneia din apele Infernului din care beau cei morți și uitau de viața pămîntească[26]. Aceleași texte orfice amintesc de un izvor aflat în stînga drumului spre regatul lui Hades, izvor străjuit de un chiparos alb. De acest izvor trebuie să se ferească sufletele să se apropie, pentru a nu-și uita identitatea[27].

În textele rituale tradiționale românești din ceremonialul funebru apare imaginea fîntînii de care este apropiată imaginea unui pom (al vieții n. n.) și a unui scaun de odihnă, loc de popas pentru sufletele călătoare care trec dintr-o lume în alta. Ca și în textele orfice amintite și aici sufletul se adapă din apa uitării : „*Suflete-ostenite* / Din lume venite, / Pasul mai nainte / Și tu du-te, du-te, / *Suflete pierdute*, / Pănă ci-i ajunge / La mîndră răchită, / Mîndră și-nflorită, / Că este o fîntînă / Și scaun dă odină / Și Maica Mărie, / Ea șade și scrie"[28] ; „Tinerel voinic / Sama să mi-ț' iei, / Pă cale-nainte. / La mijloc de cale / I-o lină fîntînă / Și mi-i on plopuț / Cu frunza-i măruntă, / Cu umbra-i căruntă. / La umbra plopului,/ Maica Domnului"[29] ; „E-o mîndră fîntînă / și-i scaun dă odihnă / și mai îi ș-o zînă, / o zînă bătrînă / cu un cauc în mînă, / călători așteaptă, / cu apa-i adapă / ș-atîta-i dă rece, / iut' dă dor iț' trece"[30] ; „Dragul meu, dacă te-i duce / Dragă-n țara cea mai dulce, / Uită-te de-a dereapta, / C-acolo-i o fîntînă / Unde merg muerile / Și acolo-i și maica mea / Și este-o fîntînă lină / Și scaune de hodină / Unde toți morții s-adună"[31].

Majoritatea acestor texte asociază, așa cum am specificat, imaginea fîntînii cu cea a arborelui, cel mai adesea brad, dar și plop, răchită-nflorită etc. pentru a marca locul de popas al sufletelor „din lume venite". Este aceeași imagine pe care o sugerează textul cîntecului povestitor despre Toma Alimoș, un singuratic care poposește la rădăcina celor cinci ulmi așezați circular.

Este momentul să analizăm tocmai această imagine a arborilor îngemănați, imagine în care noi recunoaștem „pomul vieții", atît de des întîlnit în toate formele de manifestare ale culturii populare tradiționale românești. Am remarcat, deja, deosebita fixitate cu care este marcat, în text, acest loc de popas, aflat la rădăcina celor cinci ulmi gemeni.

Pomul vieții este una dintre străvechile reprezentări ale umanității, care dovedește o deosebită persistență în a supraviețui în credințe și reprezentări tradiționale românești. „Se știe azi că străvechiul fond de credințe indo-europene cu privire la băutura miraculoasă ce s-ar afla într-o anumită plantă s-a cristalizat cu timpul în două tipare plastice fundamen-

tale regăsite ca atare, în urma unei lungi evoluții, la sfîrșitul lumii clasice [...] unul din tipare este cel al kantharosului grecesc din care iese un butuc de vie în care stau două păsări care ciugulesc". (Amintim aici acel text liric românesc, cu certe conotații rituale, în care cel plecat de acasă este rechemat să culeagă struguri din via ce s-a copt și pe care o „coarbă neagră", imaginea morții, o ciugulește și o devastează în lipsa stăpînului înstrăinat; textul are probabil legături cu imaginea acestui pom al vieții, în variantă grecească)[32]. „Al doilea tipar plastic este cel al arborelui vieții iranian, figurat ca un copac cu coroană mai mult sau mai puțin dezvoltată și cu rădăcina îngroșată ca un trunchi, bi- sau trifurcată, sau cu un gol la rădăcină simbolizînd izvorul. Lateral copacul este păzit de păsări, animale sau oameni"[33]. Constantinopolul este considerat a fi centrul de iradiere pentru ambele tipare din evul mediu[34]. Unele reprezentări pe pietre funerare par a sugera tocmai un spațiu între rădăcini — rădăcini figurate totdeauna cu mare atenție — în formă de semicerc, o deschidere, „poarta prin care trec morții în cealaltă lume"[35]. Pe alte monumente funerare, în Moldova, „baza trunchiului chiparosului este figurată fie ca o îngroșare, fie ca o împărțire în 5—6 rădăcini filamentoase"[36]. Pe o figurină de pămînt ars din epoca bronzului sînt incizați trei brazi, „fiecare din ei se termină într-o rădăcină ramificată în cinci sau șase cepi conici ascuțiți"[37]. Conform studiului prof. Paul Petrescu, „pe teritoriul românesc se întîlnesc, din epoci foarte îndepărtate, trei tipare plastice ale pomului vieții: cel local traco-dacic (legat de imaginea bradului n. n.), cel elenistic și cel iranian"[38]. Tiparul traco-dacic, legat de imaginea bradului, cu baza îngroșată, uneori despicată, „figurată ca un gol", și cel iranian, care în reprezentările autohtone are ca „element definitor [...] rădăcina" sînt cele două reprezentări care se apropie, am spune pînă la evidență de necontestat, de imaginea prezentă în textul cîntecului nostru povestitor. Din această perspectivă se încheagă imaginea unui erou pornit pe drumul fără întoarcere, care poposește la locul unde urmează să-și împlinească destinul. Acest erou este Toma Alimoș (în unele variante, puțin numerice, Manea), el se află la rădăcina pomului vieții, cel care separă lumea celor vii de lumea morților, în chiar spațiul prin care trec sufletele.

În cîntecul despre *Moartea Crăișorului Marcu*, pe care l-am amintit anterior, este conturat un spațiu asemănător acestuia descris în textul cîntecului lui Toma Alimoș; este tocmai spațiul în care urmează să-și sfîrșească viața Marcu Crăișorul, viteazul cîntecelor eroice sud-slave, cel pe care nu îl va dobori sabia dușmană, ci, din voința divină, se va îmbolnăvi și va muri. Moartea îi este prevestită eroului de zîna din codrii Urvinei, un alt personaj familiar cîntecului eroic sud-slav, prietenă sau asupritoare a vitejilor: „Cînd vei fi pe munte sus în culme/ Te vei uita din dreapta în stînga, / Doi brazi subțirei zări-vei pe munte, / Ce-au trecut cu vîrful tot codrul / Și l-au umplut de frunzișul verde; / Între ei un puț cu apă rece, / Acolo vei întoarce pe Șarat, /Descalecă-l și de brad îl leagă / Și te pleacă peste puț în apă, / Că vei vedea fața ta în fîntînă / Ș-a ta moarte atunci vei pricepe"[39]. Și testamentul lui Marcu amintește de ultima voință a lui Toma[40]. Acest mod de a transmite bunurile, chiar forța fizică, în unele situații, calitățile morale și comportamentale neobișnuite este propriu și bîlinei ruse. Una dintre sursele puterii colosale a lui Ilia Muromeț este uriașul Sviatogor, frate de cruce al lui Ilia, care, închis, prin accident, într-un sicriu alb din care nu mai poate ieși, îi transmite lui Ilia forța lui neobișnuită[41].

O caracteristică a lui Toma Alimoș este permanenta prezență în preajmă-i a calului, cal care are nu numai rol de purtător al eroului pe drumul pe care-l străbate, ci și pe acela de gropar al lui și personaj ajutător marcat, în conflictul care se iscă între Toma și Manea.

„Calul este izomorf cu bezna și cu iadul", « Schema fugii din fața destinului [...] această temă a rătăcirii este legată de „simbolul calului"»[42]. Astfel, „legătura între cal, Rău și Moarte" este explicită în Apocalips[43]. Există un simbolism al calului chtonian care asimilează chiar simbolismul calului solar. „Calul e așadar simbolul timpului" și „evoluează de la un simbolism chtonian și funebru spre un pur simbolism uranian, pînă ce devine dubletul păsării în lupta contra șarpelui chtonian"[44].

Funcția apotropaică a calului — mai bine zis a capului de cal — este evidentă în cazul acelor „fîntîni cu cai" care au o „arie relativ întinsă, cuprinzînd partea centrală și nordică a Olteniei (Mehedinții, Gorjul și Vîlcea) și se întîlnește ceva mai rar și în Muntenia de nord-vest, pînă pe apa Argeșului"[45]. Textele din ritualul de înmormîntare amintesc, și ele, un cal purtător de suflete: „Scoală, dragă, scoală, / De ieși pîn-afară, / Scoal de mi te uită : / Bătătur-a tele / Vez, ce-o tăbărît / Un cal negru și urît, / Cu șaua pe el, / Cu șaua cernită, / Cu chinga cernită, / Iebînca sub șa / Da-i pînzîșoara ta, / Pe tin să te ia, / Au să mi te ducă, / La cîmpu cu jocu, / C-acolo ț-ă locu, / Locuri arătoare, / Flori sămănătoare"[46].

În textul cîntecului nostru povestitor rolul calului devine mai marcat pe măsură ce conflictul avansează și trece în prim plan atunci cînd deznodămîntul dramatic s-a împlinit. La început calul îl poartă pe erou spre răspîntia lumilor și este priponit acolo „Cu tărușu' de argint / Bătut în negru pămînt / Parcă fier n-a mai avut"[47]; „murgu priponit / De țărușu de argint/ Bătut în negru pămînt, / În mijlocu cîmpului, / În mirosu florilor"[48].

Priponirea calului de țăruș sau lănțișor de argint pare a fi una dintre greșelile săvîrșite de Toma în lumea la marginea căreia poposise. Interpretările acestui motiv pot fi diferite : fie o împotrivire în fața destinului prin „priponirea murgului", oprirea în loc a calului purtător de suflet, fie o violare, o rănire a spațiului sacru prin înfigerea acelui „țăruș de argint" care marchează o luare în stăpînire, un mod de a-și extinde autoritatea într-un spațiu străin, sacru. Această acțiune de luare în stăpînire a spațiului în care a pătruns a putut da naștere unei interpretări mai apropiată de cotidian, lipsită de încărcătură rituală, cum ar fi cea referitoare la „pășunea călcată".

Următoarea acțiune pe care o împlinește Toma este, din perspectiva noastră, semnificativă. Lăsînd la o parte situația banală în care un erou care a poposit la umbra unor pomi întinde masa să mănînce și să bea, acțiune care, nici pe departe, n-ar putea alcătui material pentru un cîntec povestitor, chiar dacă deznodămîntul final ar fi încărcat de dramatismul cunoscut, subliniem, prin citare, situația deosebită a eroului însingurat care nu are cui „să închine" : „Pahar dă vin că-m umplea, / Să mira cui să-l închine. / «Închina-voi armilor, / Armilor ca fraților ; / Armile sîn fiare reci, / Băgate pîn lemne seci. / Închina-voi murgului, / Murgului ca fratelui ; / Murgu m-este-o vită mută, / Vită mută, pricepută, / Are urechi dă m-ascultă, / Gură n-are să-m răspunză. / Închina-voi ulmilor, / Ulmilor ca fraților ». / Ulmi-așa cîn' mi-auzea, / Dă vîrfuri că s-apleca. / Dară Toma nu-m ședea, / Vin la turpină-m turna / Și dă vîrf că-i apuca / Și-n vin, frate-i închina"[49]; „Ăs' pahar, vere, dă vin / N-am, vere, cui

să-l închin. / Închina-o-ai cîmpului, / Cîmpu are peliniță, / Gura mea n-are credință, / Ca cheia dă la lădiță / Închina-o-ai calului, / Calu' este vită mută, / Are urechi dă m-ascultă, / N-are gură să-mi răspunză. / Închina-o-ai armelor, / Armili sîn fiare reci / Băgate pîn lemne verzi. / Pahar dă vin că lua / Și la ulmi că să ducea / Pă la rădăcini punea"[50]. „Închina-o-aș ulmilor, / Ulmilor ca fraților. / Ulmii că să apleca / Și cu vin că mi-i stropea, / Bine lu' Toma-i părea"[51]; „Închina-m-aș ulmilor, / Ulmilor ca brazilor. / Vin pîn pahare punea, / La rădăcină că-i uda, / Tot ulmii că-i răspundea"[52]; „'Ncepu Toma d-a-nchina, / La ulmișori să ruga, / Iară ulmii ce-am făcea, / Dumnezeu că-i îndemna, / De mijloc mi s-aducea, / Poala-n pămînt și-o lăsa, / Crăscioarele să bătea, / Multă frunză scutura,/ Masa Tomii-mpodobea / Dă mi te lua groaza"[53].

Închinarea aceasta adresată ulmilor este mai mult decît un gest banal de petrecere singuratică; ea este, de fapt, o libațiune. Prin înclinarea coroanei lor copacii acceptă ofranda lui Toma. Este un gest ritual împlinit față de arborii așezați circular la „gropanu" amintit, în strînsă legătură cu calitatea de arbore sacru pe care aceștia o au, arbore plasat într-un spațiu sacru, de trecere, ca pom al vieții și al morții, despre care am amintit anterior. La rădăcina acestor pomi va fi săpată groapa eroului peste care ulmii își vor scutura frunza. În variantele în care Toma apare ca un pruncucigaș[54] masa la rădăcina pomilor are funcția unui ospăț funebru : „Dupe cal dăscăleca, / La disagi că-m căuta, / Copilașu de scotea / Și-o gropiță că săpa, / Pe copil că-l mormînta, / Mare masă că-ntindea, / Vin în pahar că punea / Și din gură că zicea : [...]"[55].

„Simbolul băuturii sacre e bogat în semnificații multiple, de vreme ce e legat de schemele ciclice ale reînnoirii, de simbolismul copacului, ca și de schemele înghițirii și ale intimității [...] În această simbioză simbolică a băuturii, a cupei și a copacului ne aflăm în posesia unui interesant exemplu de captare a unei semnificații în slujba unui simbolism diferit : prin intermediul băuturii sacre, arhetipul cupei se întoarce la mitologiile arboricole. Băutura se integrează astfel mitologiei dramatice și ciclice a vegetalului [...] Vinul e simbolul vieții ascunse, al tinereții biruitoare și tainice"[56]. Prin această libațiune Toma Alimoș își oferă, în fapt, substanța vitală acelui paznic al vieții și al morții care este „copacul vieții", cel prin rădăcinile căruia trece sufletul spre altă lume.

Toma pare a fi conștient de destinul pe care urmează să-l împlinească. El se orientează cu bună știință spre acel spațiu încărcat de sacru în care trebuie să-și împlinească destinul. Întîlnirea cu personajul cu care urmează să intre în conflict se va desfășura tocmai în acest loc. Cei doi ne fac să ne gîndim la acei sacerdoți care sacrificau și erau, la rîndul lor, sacrificați pentru împlinirea unor ritualuri de fertilitate.

NOTE

* Acest articol este un fragment din cel de al treilea capitol al unei lucrări ample, referitoare la *Cîntecul povestitor românesc în context sud-est european*, lucrare aflată în manuscris la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice.

[1] D. Caracostea, *Poezia tradițională română. — Balada poporană și doina.* Ediție critică de D. Șandru. Prefață de Ovidiu Bîrlea, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 164.

[2] D. Caracostea, Ov. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Editura Minerva, 1971, p. 116—117.

[3] Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic.* Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981 (*Colecția națională de folclor*), p. 114—116.

Vezi și Eugen Agrigoroaiei, *Țara neuitatelor constelații*, Iași, Editura Junimea, 1981, care face unele considerații pline de sugestii pe marginea unor texte de cîntec povestitor, fără a-și susține afirmațiile cu material demonstrativ suficient și fără a le aprofunda, menținînd textul la nivelul unor crochiuri atractive prin inedit și cutezanță.

[4] AICED mg. 1952 c, cules din Hotarele — Giurgiu la 14 IX 1961, de la G. Diu.

[5] AICED mg. 2108 b, cules din Sadova — Dolj la 8 XII 1961, de la I. Vîrlea.

[6] V. Bogrea, *Pagini istorico-filologice*. Cu o prefață de acad. Constantin Daicoviciu. Ediție îngrijită, studiu introductiv și indice de Mircea Borcilă și Ion Mării, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 420.

[7] *Ibidem*, p. 421.

Lucrări mai recente acceptă etimologia considerată de Bogrea a fi „populară". Astfel, în lucrarea acad. Al. Graur *Nume de persoane*, București, 1965, citim la p. 89 : „Toma Alimoș nu este decît Toma al lui Moș".

Dicționarul onomastic românesc al lui N. A. Constantinescu, București, 1963, consemnează : Alimoș, etim. necunoscut / . . . / ipotetic < tc. „vultur", mai plauzibil < al lui Moș, cf. p. 181.

[8] V. Bogrea, *op. cit.*, p. 422.

[9] AICED i. 17858, culeasă la 26 VI 1957 din localitatea Ștefan cel Mare — Olt, de la inf. N. Dămureanu.

[10] AICED mg. 1152 c, cules la 20 VI 1957 în localitatea Celei — Olt, de la inf. N. Candoi.

[11] AICED mg. 1586 Va, cules la 29 VI 1959 din localitatea Cerătu—Dolj, de la inf. Fl. Pucă.

[12] *Ibidem*.

[13] „Minecat-a Crăișorul Marcu / Duminecă la crăpatul zilei / Spre codrii Urvinei către mare : / Cînd ajunse pe lîngă Urvine, / A poticni Șaratul începe, / A poticni și a vărsa lacrămi [. . .]. Cf. Vuk Ștefanovici Karagici, *Cîntece populare sîrbești*. Traduceri în românește. Prefață, ediție îngrijită și note de Gh. Cardaș, București, Editura Minerva, 1977, p. 159—169. Vezi și citatul dinaintea notei 39.

[14] AICED mg. 1586 Va.

[15] AICED mg. 2201 b, cules la 18 VII 1962 din localitatea Ciuperceni — Teleorman, de la inf. M. Dorcea. Versurile citate sînt frecvent atestate în textele utilizate în cadrul ceremonialului funebru pentru a caracteriza astfel pe cel decedat.

[16] AICED mg. 1952 c.

[17] AICED mg. 2880 R a, cules la 11 IX 1965 din localitatea Blejești — Teleorman, de la inf. C. Staicu.

Imaginea patului încheiat din scînduri de brad aflat la tulpina unui pom este proprie poeziei rituale, în special textelor de colind. Utilizarea motivului în această variantă a textului de cîntec povestitor ne face să presupunem că și creatorul ei a intuit anumite particularități de semnificație încifrate în textul cîntecului povestitor, cu deosebire dacă ținem seama de faptul că în fondul cultural din care își selectează creatorul unitățile acestea au semnificații precise și sînt puse în legătură cu imaginile cele mai apropiate de exprimarea ideilor de bază ale textului.

[18] AICED mg. 1421 s-t, cules la 26 VI 1958 din localitatea Cocioc — Ilfov, de la inf. N. Năstase.

[19] AICED mg. 2220 a, cules la 7 VII 1962 din localitatea Ciuperceni—Teleorman, de la inf. M. Dorcea.

[20] AICED mg. 1992 b, cules la 5 X 1961 în localitatea Fureși — Argeș, pe la inf. Al. Manea.

Ulmul este considerat a fi un arbore cu proprietăți curative : „Cu decoctul scoarței se spălau rănile [. . .] precum și arsurile [. . .]. Se mai spunea că cine are într-însul vreo slăbiciune să caute rădăcină de ulm, de mesteacăn și de paltin, să le piseze foarte bine, să le fiarbă și să bea zeama [. . .]. Decoctul cojii era folosit în boli de piept" (cf. V. Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 241).

[21] AICED mg. 2201 b.

[22] AICED mg. 1389, cules la 10 IV 1958 din localitatea Celei — Olt, de la inf. N. Candoi ; vezi și mg. 1382 a.

[23] „«Realitatea absolută», întinerirea, imortalitatea sînt accesibile unor privilegiați sub forma unui fruct sau a unui izvor lîngă un arbore" (cf. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*. I — de la epoca de piatră la misterele din Eleusis. Traducerea de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 42). Vezi și Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, 1968.

[24] Vezi Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român* adunate și așezate în ordinea mitologică de . . . , Cernăuți, Tipografia Isidor Wiegler, 1903, p. 859—1122.

„Dacă faci o fîntînă, atunci păn la al nouălea neam ai pomană" [. . .] (*ibidem*, p. 890).

„Nimica nu cere sufletul pe ceea lume ca apă, nu trupul ci sufletul, așa e de însetat" *ibidem*, p. 889).

„La capătul lumei se află apa Sîmbetei. Apa Sîmbetei de aceea necontenit fierbe și nu mai are stare pentru că-i matca tuturor apelor, într-însa se varsă toate mările, toate apele [...]. Apa Sîmbetei e la capătul lumei [...]. Apa Sîmbetei e în iad [...]. La capătul lumei e întuneric și este o apă care merge în iad [...]" (*ibidem*, p. 1102).

Vezi și Gh. F. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă* de . . . , București, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, 1914; Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credințele poporului român* de . . . , București, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, 1913.

[25] Jean Chevalier, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, 1978, p. 234—235.

[26] Anca Balaci, *Mic dicționar mitologic greco-roman*, București, Editura Științifică, 1966, p. 227—228.

[27] Jean Chevalier, Gheerbrant Alain, *op. cit.*, p. 234—235.

[28] Stanca Ciobanu, Irina Nicolau, *Tipologia textelor ceremonialului funebru*, (mss ICED), tip C.T. I — Tip 3-c.

[29] *Ibidem*, tip C. T. I tip 4 D.

[30] *Ibidem*, tip C. T. I tip 4.

[31] *Ibidem*, tip C. T. I tip 5 E.

Un text de colind cules din comuna Stremț — Alba de C. Brăiloiu la 14 X 1937 spune : „A cui sunt acestea curț'/ Așa 'nalte, minunate, / Dinăuntru zugrăvite, / Din afară văruite? / În mijlocu curților / Este-o lină de fîntînă / Și un scaun de hodignă. / Dar pe scaun cine șade?/ Sfîntu Petru / Și închină / C-un pahar mîndru-nflorit / Cu florile de argint" cf. AICED fg. 5189 b. De remarcat funcția rituală a textului al cărui motiv central este fîntîna, locul de odihnă și popas unde păstrătorul cheilor împărătești veghează.

[32] Sabina Ispas, Doina Truță, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic. I (A — C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985 (Colecția națională de folclor), p. 312, tip C 305 : „Cucule, pănuță vie, / Spune mîndrului să vie / Că s-o copt strugurii-n vie / Și s-o-nvățat o porumbiță / Și tot cară cîte-o viță, / S-o-nvățat și porumbu / Și cară cu struguru, / S-o-nvățat ș-o coarbă neagră / Și cară cu via-ntreagă".

[33] Paul Petrescu, *Motive decorative celebre* (Contribuții la studiul ornamenticii românești), București, Editura Meridiane, 1971, p. 41, 42.

[34] *Ibidem*, p. 43.

Știința heraldicii ne informează că armele Imperiului de Răsărit erau : în cîmp de aur, un arbore smuls și, începînd cu vremea lui Radu cel Frumos, în pecețile românești se constată prezența acestui arbore cu rădăcini evidente.

[35] Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 46.

[36] *Ibidem*, p. 47.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem*, p. 48.

„Arborele cosmic este socotit a fi Centrul Lumii și unește cele trei regiuni cosmice, căci el își afundă rădăcinile în Infern și vîrful său atinge cerul [...]. Imagini paralele, familiare mai cu seamă în Orientul Apropiat și-n lumea egeeană, prezintă o Mare Zeiță lîngă un Arbore al Vieții și un izvor dătător de viață sau un Arbore al vieții păzit de monștrii și de grifoni" (cf. Mircea Eliade, *Istoria* [...], p. 42—43, 174).

Vezi și *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, 1968, p. 246 și urm.

[39] Vuk Ștefanovici Karagici, *op. cit.*, p. 160.

[40] „Iară Toma ce-m făcea? / Cojocelu-l dezbrăca / Și mi-l pusă sus, pe șa, / Alăturea cu plosca. / Cizme din picior scotea, / La ciochină le-atîrna, / Căciula din cap mi-o lua / Și-n disăgei c-o băga, / Disagii cu galbinii / Ce-o fi buni cît om trăi ! [...] Iară calu că-m vedea /' 'Ntr-o dimineață, colea, / Un voinic sărăcăcios / Tocmai din Țara dă Jos : / Dă cîn mă-sa mi l-a fapt, / Pă cal bun n-a-ncălecat; / Cojoc bun nu mi-a-mbrăcat, / Cizme bune-n picior n-a purtat, / Căciulă-n cap, bună, n-a purtat, / Dă vin n-a fost săturat, / Dă bani n-a fost îndăstulat, / Dă cînd mă-sa mi l-a fapt ! [...] Copilașu ce făcea? / Cam pitiș mi să trăgea, / 'Ntii la ploscă năvălea, / Dă trei ori c-o opintea, / Altu coraj dobîndea, / Frică, Doamne, nu m-avea ! [...] Copilașu ce-m făcea? / Cojocelu-l îmbrăca, / Cizme-n picior că băga, / Iar în dăsăgei căuta, / Căciulița c-o găsea / Mulți galbeni că mi-ș vedea, / Inima-n el că-i creștea [...] Picior în scară punea, / Mîna dreaptă-o ridica, / Sfîntă cruce că făcea, / La Dumnezeu se ruga : / „Ajută-m, Doamne, cu bine, / C-acu sînt voinic în fire !"[...] Unde calu-mbuiestra / Și voinicelu cînta, / To' bodaproste zîcea, / Lu' Toma că-i mulțumea" cf. AICED mg. 1382 a.

[41] AICED mg. 1952 c.

[42] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhitipologia generală. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977, p. 89.

[43] *Ibidem*, p. 90.

[44] *Ibidem*, p. 93.
[45] Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 117.
[46] Stanca Ciobanu, Irina Nicolau, *op. cit.* tip C. T. tip, 3, subtip 3.
[47] AICED fg. 12099, cules la 19 X 1928, din localitatea Amărăștii de Jos — Dolj. de la inf. Petrache N. Ochea.
[48] AICED 6715 a, cules la 5 VII 1938 din localitatea Hotarele — Ilfov, de la inf. Stan Șerban. Vezi și mg. 2108 b, 2577 Va, 2100 i, 3090 II b, 3091 I. a.
[49] AICED fg. 8618, culeasă la 25 VI 1940 din localitatea Sihlea — Vrancea, de la inf. Constantin Trandafir.
[50] AICED fg. 6715.
[51] AICED fg. 6571 a, culeasă la 20 VI 1938, din localitatea Smeura—Argeș, de la inf. Mișu Mihalcea.
[52] AICED mg. 92 g, cules la 26 III 1951 din localitatea Merenii de Sus — Teleorman, de la inf. M. Burcea.
[53] AICED mg. 1389, cules la 10 IV 1958 din localitatea Celei — Dolj, de la inf. N. Candoi (Turică).
[54] AICED mg. 1586 V a, i. 13901.
[55] AICED mg. 1586 Va.
[56] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 323, 324.

UNE INTERPRÉTATION NOUVELLE D'UN TEXTE DE CHANT NARRATIF : *TOMA ALIMOȘ*

Résumé

L'étude offre une interprétation inédite d'un texte bien connu de chant narratif, à savoir *Toma Alimoș*.

Le texte est classifié d'habitude dans la catégorie des chants narratifs ayant comme thème les haïdouks.

On cherche les significations de quelques principaux éléments qui constituent cette chanson dans la culture populaire traditionnelle roumaine. D'ici, on détermine les données suivantes : l'identité des héros, leurs statuts, les qualités particulières du temps et de l'espace dans lesquelles se déroule l'action.

Dans la première partie de l'étude on analyse ces données, en rapport de la situation d'un des personnages : Toma Alimoș.

Le résultat de l'analyse place le héros dans le temps et l'espace rituel avec de vraies significations liées des rites funéraires.

PLURISPECIALIZAREA LĂUTARULUI*

SPERANȚA RĂDULESCU

În paginile dedicate uceniciei muzicienilor populari[1], ne-am referit în treacăt și la faptul că instrumentul ales sau impus în copilărie este rareori singurul deprins, și nu obligatoriu cel din care lăutarul își va face specialitatea de bază. După o vreme de învățătură sau / și practică — cîteva luni, ani sau chiar decenii — interpretul îl poate abandona, lăsa în plan secund sau poate asimila, în egală măsură, un alt instrument: cu alte cuvinte, muzicantul se poate *reprofila* sau *plurispecializa*.

Între recalificare și plurispecializare nu poate fi trasată o graniță certă, diferențele dintre ele fiind de grad și de nuanță, nu de fond; căci muzicanții recalificați nu își pierd niciodată complet capacitatea de a performa în raport cu primul instrument, iar cei multiplu specializați sacrifică — fie și într-o măsură infimă — agilitatea pe care le-ar fi conferit-o orientarea monoinstrumentală. Motivele uneia sau celeilalte sînt însă parțial diferite; cunoașterea sau deducerea lor este cea care permite evaluarea și încadrarea quasiexactă a situațiilor concrete (atunci cînd această evaluare este socotită utilă sau necesară).

Recalificarea este determinată de un amestec de rațiuni subiective și obiective, în care este uneori greu să discerni factorul cu pondere maximă și să stabilești greutatea celorlalți. Există și situații clare, fără echivoc. Spre exemplu, aceea în care un banal accident de muncă îl obligă pe muzicant să se îndrepte către un instrument mai ușor de stăpînit; cazul lui Dumitru Moțoi din Clejani — Vlașca, care își taie un deget cu coasa și se vede constrîns să renunțe la vioară în favoarea contrabasului (4938; cules în 1949)[2].

Cea mai largă categorie de situații este aceea în care muzicantul, maturizîndu-se, se limpezește pe sine, ajunge să-și conștientizeze aptitudinile, aspirațiile, forțele și șansele de afirmare și să se reorienteze în funcție de toate aceste date. Căci opțiunea inițială pentru un instrument fusese în bună măsură influențată de maturi; ea se va fi putut dovedi cu timpul dezavantajoasă, incompatibilă cu posibilitățile sale reale. De multe ori copilul este împins mai întîi către un instrument acompaniator, mai lesne de mînuit, pentru a fi făcut mai repede „productiv". Dacă înzestrarea sa depășește așteptările, el este încurajat să deprindă un instrument melodic și să se transfere în partida solistică a tarafului:

„De la opt ani cîntam cu moșneagu' cu cobza la horă; îi părea bine că știu să bat cobza", declară Ion Lefter (43 de ani) din Munteni — Neamț (4223; cules în 1949); pe la 12 ani lăutarul se apucă însă de vioară, la care cîntă apoi în exclusivitate.

„Am învățat să cînt cu clarinetu' de la vîrsta de 20 de ani. Mai întîi știam la tobă" (5862, Constantin Ghiban, 40 de ani; Pașacîșla — Tulcea; cules în 1953).

timpu'. N-am cîntat la joc cu fluiera. Cu clanaretu' ie mai bine pă drum, că ie mai tare, da' în casă cu vioara, că ie mai fin" (3607; cules în 1951).

Există însă și alte motive care determină sau impulsionează pluri-specializarea instrumentală a muzicanților, cu deosebire a primașilor.

Unul din ele este acela că beneficiarul comandă de obicei o formație cu componență instrumentală precizată[3]. Indisponibilitatea accidentală, survenită în ultimul moment, a unuia dintre lăutarii angajați îl forțează pe primaș — asupra căruia apasă în cea mai mare măsură responsabilitatea îndeplinirii contractului — să găsească rapid un înlocuitor pe postul rămas vacant. În plin sezon de nunți, racolarea unui colaborator capabil să se substituie celui absent la același instrument nu este o sarcină ușoară. Muzicanții — ghidați de conducătorul lor — fac, în asemenea situații, diverse „rocade" pentru a ieși din încurcătură, transferindu-se de la un instrument la altul și făcînd loc colaboratorului ocazional la instrumentul pe care acesta îl poate mînui. Ieșirea din impas nu ar fi posibilă dacă cîțiva dintre ei nu ar stăpîni bine cîteva instrumente:

„Ieu is lăutar, muzicant cu țambalu'. Așa știu să cînt cu mai multe (instrumente): și cu vioara, și cu cobza, și cu violoncelu' . . . ; dar ca meserie mă pricep cel mai bine la țambal" (4684, Gheorghe Stancu, 65 de ani; Tamași — Ilfov; 1953).

„. . . am trecut și-am cîntat cu chitara. Și-acuma cînt și la acordion, și la chitară, mandolină . . ." (6348, Alexandru Pitulice, 24 de ani; Corabia — Dolj; 1957).

În fine, conducătorii tarafurilor au și un alt motiv care îi determină să deprindă, pe cît posibil, toate instrumentele care intră în alcătuirea formației lor. Se știe că, în principiu, rolul de coordonator al partidei acompaniatoare revine șefului acesteia, muzicantul care mînuiește instrumentul cu resurse armonico-ritmice maxime[4]. Dacă acesta își stăpînește foarte bine meseria, primașul nu are motive să se amestece în evoluția compartimentului secund; contînd pe principalul său acompaniator, el se poate concentra asupra propriei sale execuții sau, eventual, asupra celei a compartimentului solistic. Dacă însă întîiul secund este un muzicant slab sau mediocru, primașul se vede constrîns să-i preia o parte din atribuții, indicînd „tonurile" (acordurile) și corectînd evoluția ritmică a partidei acompaniatoare și a ansamblului. El o poate face, desigur, prin gesturi sau cuvinte; dar dacă este capabil să exemplifice, eficiența intervențiilor, precum și prestigiul său personal cresc sensibil. De fapt, primașul trebuie oricum să cunoască mai multe instrumente din categoria celor melodice, pentru a-și domina propria partidă.

Plurispecializarea (în proporții diferite) este un fenomen foarte frecvent în lumea lăutărească. Puțini sînt cei care cîntă la un singur instrument, și aceștia sînt de multe ori muzicanți recalificați care au abandonat cvasi-total — din comoditate sau constrînși de împrejurări — primul instrument. Din observațiile noastre directe — care nu pretind a fi incontestabile — rezultă că „monoinstrumentiștii" se înscriu în două categorii antinomice: ei sînt fie lăutari excelenți, recunoscuți ca atare și solicitați într-o unică postură, fie muzicanți mediocri, plafonați la bas, tobă, „jazz" etc. (la un instrument secundar în orice caz), care nu mai sînt capabili de, și nici nu li se mai pretind, alte performanțe.

Plurispecializarea — ca și recalificarea de altfel — este favorizată de o serie de circumstanțe:

a) viața muzicală activă și variată din cadrul familiilor (în situația lăutarilor din tată în fiu). În „vetrele" cu multe suflete ale muzicanților, bărbații cîntă de multe ori la instrumente diferite, tatăl urmărind de altfel, așa cum spuneam, specializarea diferită a fiilor în vederea regrupării lor ulterioare într-o formație alcătuită din neamuri. Exersînd sau cîntînd alături, copiii prind unul de la altul sau chiar se ajută reciproc să învețe fiecare instrumentul celorlalți[5].

La altă scară, lucrurile decurg în mod similar și în cadrul comunităților lăutărești care trăiesc strîns unite (legate fiind de interese profesionale) și într-o relativă izolare față de comunitățile mai largi care le înglobează.

b) Stagiul militar îi aduce pe lăutari — încă foarte tineri, ușor de modelat, cu reflexe și putere de asimilare proaspete — în situația de a deprinde rapid și alte instrumente, de obicei cele care îi sînt necesare șefului muzicii militare pentru completarea formației pe care o dirijează. Astfel, violoniștii Gavril Gurguță din Fereşti — Vaslui (7892) și Radu Vasile Rusu din Monor — Mureș (3634) învață în cătănie trompeta și, respectiv, fligornul și „jazz"-ul (un conglomerat de instrumente de percuție incluzînd tobă mare, tobă mică, piatti și block wood), din care vor cînta și după liberare. Iordache Ursu din Văleni — Neamț (4237) abandonează și el cobza în favoarea fligornului. Marin Vlad, violonist din Măldăeni — Teleorman (stabilit ceva mai tîrziu în București și inclus într-un taraf de circiumă), devenit în armată fligornist bas, nu-și părăsește însă instrumentul de bază, căci fligornul nu are căutare în Teleorman și este cu totul inadecvat într-o „orchestră" de restaurant.

În perioada 1930—1960, majoritatea muzicanților suflători se formează în cătănie. Menținerea instrumentului deprins în preocupările lor ulterioare este însă dependentă de tradiția acestuia în tarafurile din zona natală. În Banat, centrul și sudul Moldovei și unele părți ale Transilvaniei și Cîmpiei Dunării, fanfarele populare au — așa cum arătam în altă parte[6] — o vechime și popularitate serioase; drept urmare muzicanții originari din sau stabiliți în aceste ținuturi continuă să practice și după liberare. Spre exemplu, Adam Bețe din Hălăucești — Iași (7748; cules în 1949) prinde în aramată mai întîi toba, apoi clarinetul, de care rămîne atașat toată viața:

„De mic copil cîntam din fluier și din muzicuță de gură. Dac-a da Dumnezeu să se facă fanfară, eu am să cînt la clarinet. Așa zîceam, și parc-a fost un făcut că așa s-o întîmplat . . .".

c) Plurispecializarea este înlesnită și de asemănările sau compatibilitățile dintre instrumente la nivelul construcției și (implicit) tehnicii. Un cordar se descurcă mai mult sau mai puțin la orice instrument din aceeași familie (5312, 5310, 6153, 7843, 7838, 4682, 7859, 4683, 5178 etc.); un clarinetist trece ușor la taragot sau la alt instrument de suflat, un acordeonist de restaurant se acomodează repede cu pianul (4297, 5177) etc. Similitudinile funcționale catalizează și ele reprofilarea sau plurispecializarea, fapt care se verifică cu precădere în planul instrumentelor acompaniatoare. Cobzarul devenit țimbalist și țambalagiul transformat în acordeonist sînt cazuri foarte frecvente (4055, 4228, 4446, 4607, 4817, 4822 etc. etc.); curente sînt și transferurile de la cobză la chitară sau/și mandolină, de la vioară secundă la acordeon, de la fligorn bas la contrabas sau invers, de la tobă la „jazz" ș. a. m. d.

„Cunosc și contrabasu' și chitara, dinainte di a puni mîna pi vioară" (7717, Ionel Țurcă, 44 de ani; Pașcani — Iași; 1949).

Există însă și un revers al medaliei: îmbătrînind, lăutarul pierde din agilitate, precizie ritmică și acuratețe și se retrage din proprie inițiativă sau la sugestia celorlalți pe poziții mai comode. Bucureșteanul Cristache Mîinea de 62 de ani, spre exemplu, a cîntat pînă pe la 40 de ani la țambal; l-a abandonat apoi definitiv în favoarea contrabasului (4334; cules în 1962).

Alteori lipsa de aptitudini pe care lăutarul ajunge să o resimtă după cîțiva ani de practică (fără a o mărturisi vreodată) este cea care determină recalificarea. Costache Maftei din Fereşti — Vaslui părăsește vioara și se apucă de clarinet: „Mi-o căzut urît, pentru că mi se rupea coardele", explică el (7897); o explicație care maschează, probabil, un eșec.

Preferința reală pentru un alt instrument este și ea unul din factorii stimulatori ai reprofilării. Simion Varioglu (44 de ani) din Enisala — Tulcea (5810; cules în 1954) a cîntat mai întîi la clarinet; a luat apoi „torogoata", pentru că „mi-a plăcut tonul ... e ceva mai plăcut, mai dulce". Iar Vasile Scripcaru (28 de ani) din Pașacîșla — Tulcea (5863; cules în 1953) mărturisește că „n-am avut plăcere să cînt din vioară. La treișpezece ani am cîntat la clarinet".

Un alt mobil este și necesitatea de a acoperi trebuințele formației în care lăutarul activează în mod obișnuit. Spre exemplu, Petrică Francisc (38 de ani) din Abrud — Alba (5178; cules în 1949) a învățat mai întîi vioara; a devenit însă bracist în ultimul timp, pentru că în „orchestra" de cîrciumă în care este angajat „nu era loc de viorist".

Dorința de a ocupa o poziție centrală și privilegiată în taraf, de a fi mai „văzut", constituie și ea o explicație. Stelea Mustățea (57 de ani) din Malu — Giurgiu a fost țambalagiu și „gurist" de la 15 pînă la 44 de ani. În perioada 1949—1952 a abandonat lăutăria, fiindu-i încredințate diverse funcții politico-administrative importante în comună. Și-a reluat apoi meseria, cîntînd de această dată la vioară; presupunem că reprofilarea îi va fi fost influențată și de poziția socială pe care o atinsese.

În dorința de a fi mai „văzut", vanitatea se amestecă uneori cu necesitatea. Muzicanții cu calități vocale deosebite virează spre instrumente cu roluri solistice, întrucît acestea le permit să capteze mai ușor atenția publicului:

„Dacă am crescut mai mare am văzut că cu țambalu' trăbă să stau în spate", comentează Fircă Păun (60 de ani) din Renașterea — Ilfov (4889; cules în 1953); drept pentru care, pe la 45—46 de ani, „am luat vioara ca să nu mai stau cu țambalu' în spate, pentru că lumea cerea să-i cînt, și cu țambalu' nu puteam ieși înainte. Ați văzut d-aștia care are chitară; d-aia o ține, ca să poată cînta cu gura, chiar dacă numa' o ține în mînă. N-are haz să cînți fără nimic în mînă, mai ales la țară. Aicea (la București, unde se desfășura culegerea) să poate și fără instrument în mînă, ca dizor, am văzut".

În sfîrșit — sau mai degrabă în primul rînd — aspirația de a fi în pas cu moda (și implicit cu „cererea pieței") este rațiunea decisivă a recalificării într-o categorie largă de cazuri:

„Țambalu' l-am învățat la 17 ani, s-o ivit atunci în sat la noi și io am fost amator" (4221, Dumitru Iordache, 41 de ani, țambalagiu, fost viorist; Munteni — Neamț; 1949).

„Cu cet'era mni-era mai drag, numa' cu fluieru' am învățat prima dată. Înainte să cînta mai mult cu fluieru' ca acuma . . . " (3896, Vasile Irimuș, 44 de ani ; Buciumi — Maramureș ; 1962).

„Am un an de zile de cînd cînt cu acordeonul, dar am cîntat cu țambalul de la etatea de opt ani" (4948, Tudor Nederescu, 20 de ani ; Clejani — Giurgiu ; 1949).

„Mai cînt din țambal" — spune Ilie Găuță (26 de ani) din Gîștești — Ilfov (4822 : cules în 1950) — ; „mai dă mic, dă to 12 ani. Țambalu' au fost meseria dă bază, da' acuma, c-am învățat acordionu', cînt cu acordionu' ".

„La acordeon (cînt) din toamna trecută. Am învățat de la tov. Ilie Găuță ; în baza prieteniei, și mai suntem și rude" (4817, Tudor Bordeianu, 27 de ani, fost țambalagiu ; Gîștești — Ilfov ; 1950).

Afirmațiile citate mai sus sînt în general neutre, constatative și nu explicative. Din contextele mai largi din care au fost desprinse se poate deduce însă că recalificarea lăutarilor în discuție a fost cel puțin influențată — dacă nu determinată — de modă. Probabil că motivul renunțării definitive la clarinet și al profilării pe saxofon invocat de Ion Cîmpean din Lupșa — Alba : „am crezu' că-i mai frumos" (9654) ascunde tot dorința neconștientizată sau neexprimată a acestuia de a se acomoda preferințelor publicului. Niculae Enache din Bughea de Sus — Argeș declară însă răspicat, fără echivoc, că s-a apucat de contrabas „pentru că acum cobza nu se mai cere" (8278 ; cules în 1941). Cramponarea de un instrument în declin echivalează cu autoeliminarea treptată din rîndul lăutarilor activi ; or nici un muzicant, fie el cît de bătrîn, nu este dispus să se expună unui asemenea risc.

Pluricalificarea este demersul prin care lăutarul își apropie unul sau mai multe instrumente, noi pentru el, fără a-l abandona însă pe cel inițial ales. Principalul mobil al acesteia este tot dorința sau mai degrabă necesitatea profesională de a ține pasul cu preferințele în continuă devenire ale beneficiarului. Muzicantul multiplu calificat se distinge de cel recalificat prin aceea că ține seamă și de gusturile mai inerte, mai conservatoare ale generațiilor mai vîrstnice ; motiv pentru care el se situează în atenția tuturor straturilor comunității beneficiare, fiind mai solicitat cu un prilej sau altul, într-o calitate, alta sau chiar mai multe simultan :

„Am cîntat cu fligornu' la hori, nunți, timp de vreo 15 ani cu iel . . . mergeam așa schimbat, cîn' cu vioara, cîn' cu țambalu', cîn' cu fligornu' . . . după posibelitățile cerințelor" (4221, Dumitru Iordache, 41 de ani ; Munteni — Neamț ; 1949).

„Înainte de a intra în armată cîntam la vioară. Cînd am intrat în armată mi-am luat acordeon. Cînd e nevoie, mai mă duc (la cîntare) și cu vioara" (4026, Gheorghe Crețu, 25 de ani ; Boghicea — Neamț ; 1954). (Crețu cunoaște și țambalul, pe care l-a învățat în adolescență ; nu pare să mai practice însă.)

„Îmi place acordeonu' mai mult ca țambalu'. Chiar dacă piere acordeonu', ieu pot să cînt la țambal" (4257, Gică Ion Culac, 14 ani ; Clejani — Giurgiu ; 1949).

Stăpînirea mai multor instrumente le permite lăutarilor să se acomodeze și unor circumstanțe fizice diferite. Gheorghe Laszlö (16 ani) din Odorhei — Covasna, spre exemplu, cîntă din vioară, fluier și „clanaret" : „Mai puțin cînt și cu fluiera de lemn, știu cîntările astea, *Rara* și *Învîrtita*. Cu vioara merge mai bine ; cu fluiera numai după cai, așa, ziua, să treacă

Muzicanții foarte înzestrați asimilează însă fără greutate instrumente cu construcții, tehnici și roluri în taraf deosebite. Vioristul Dumitru Turcu (56 de ani) din Pașcani — Iași (7714; cules în 1949) afirmă că: „io cînt și cu cobza și cu chitara . . .”; vioristul primaș Gheorghe Aradi (27 de ani) din Abrud — Alba (5168; cules în 1949) mînuiește chitara, violoncelul și contrabasul; Ilie Covaci (20 de ani) din Săpînța — Maramureș (3863; cules în 1962) stăpînește vioara și zongora; Miron Stîngă (38 de ani) din Mîndra — Brașov (11898; cules în 1949) este viorist și clarinetist; țambalagiul bucureștean Marin Nicolae cîntă la vioară și pian (4338; cules în 1962); Vasile Scripcaru din Pașacișla — Tulcea este în același timp „scripcar”, clarinetist și tobosar (5863; cules în 1953); Ionel Țurcă (44 de ani) din Pașcani — Iași (7717; cules în 1949) cunoaște și „contrabasu' și chitara dinainte di a pune mîna pi vioară”; Gheorghe Crețu (25 de ani) din Boghicea — Neamț (4026; cules în 1954) știe țambalul, vioara și acordeonul; Dumitru Iordache (41 de ani) din Munteni — Neamț este viorist, fligornist și țambalagiu, excelînd la primele două instrumente (4221; cules în 1949); vioristul Constantin Stancu (39 de ani) afirmă: „la toate mă pricep: și la țambal, și la contrabas, și la cobză. . .” (4683; Tamași — Ilfov; cules în 1953), adăugînd apoi explicativ: „Ieu cînt și la vioară și la țambal și cînd taica (partenerul său obișnuit) obosește trec eu în locul lui”. Ne oprim aici cu exemplele, deși documentele consultate ne oferă încă nenumărate. Nu avem motive să ne îndoim de exactitatea informațiilor furnizate de lăutari, căci verificarea lor se putea face pe loc, în timpul culegerilor muzicale propriu-zise.

Am păstrat în mod deliberat pentru ultima parte a acestui articol discuția despre competența vocală a muzicanților populari profesioniști[7], competență care constituie una din componentele plurispecializării lor.

Nu toți lăutarii sînt „guriști”. Transilvănenii nu obișniesc să cînte vocal, căci comunitățile beneficiare nu le-o pretind. La petreceri, cîntecele propriu-zise sînt executate de către participanți — fie individual, fie în grup —, muzicanților revenindu-le îndatorirea asigurării acompaniamentului instrumental-armonic. Muntenii, oltenii și — într-o măsură relativ mai mică — moldovenii sînt însă obligați să cînte cu vocea, pentru că publicul lor gustă atît cîntecele propriu-zise, cît și doinele, cîntecele de dragoste și pe cele bătrînești. (Acestea din urmă și-au păstrat o deosebită vitalitate în sudul țării, iar cîntecele de dragoste — ca specie muzicală distinctă — par să fi fost dintotdeauna proprii doar Munteniei și Olteniei.) Lăutarii se achită de altfel cu multă tragere de inimă de această „obligație”, cîntînd cu un pathos copleșitor, inegalabil.

Soliști vocali sînt, de preferință, primașii, dar nu numai ei. În sudul țării, cîntarea vocală este atît de prețuită, încît remunerarea tarafurilor este dependentă de numărul instrumentiștilor-„guriști” pe care îi includ. Căci soliștii vocali sînt — sau mai exact erau pînă nu de mult — obligatoriu și instrumentiști, și în majoritatea cazurilor bărbați. Femeile lăutărese apar mai tîrziu, mai întîi în Gorj, unde sînt în același timp și chitariste (mai recent acordeoniste). La petreceri ele sînt întotdeauna însoțite de soțul sau părintele lor, muzicant în formație, care le ferește de posibilele agresiuni ale chefliilor. În alte ținuturi lăutăresele sînt rare și considerate de muzicanții vîrstnici ca apariții neobișnuite, neîntîlnite pe vremea părinților și bunicilor lor.

Dispunem totuși de cîteva consemnări relativ vechi referitoare la femei lăutărese din diverse regiuni ale țării. În volumul lui Matthias

Friedwagner *Rumänische Volkslieder aus Bukowina. I. Band. Liebeslieder*[8] găsim, dedesubtul unei notații muzicale, comentariul: „A cîntat Paraschiva Erhan-Cnejec, cîntăreață sătească de 37 de ani din Gura Sadovei, la 17 noiembrie 1909". Nu avem convingerea că femeile era muzicantă profesionistă; dar, 40 de ani mai tîrziu, știm cu certitudine că Zenobia Țîmpău din aceeași zonă (Fundu Moldovei — Suceava) era solicitată și angajată ca solistă vocală la nunțile din satul ei. Mihai Punei, vioristde 18 ani din Tîrgu Frumos (7849; cules în 1949) susține că „așa iera înainte, mai mult bărbații cînta. Ieste numai fata lu' Punei Gheorghe lăutăreasă și acordeonistă". Coborînd în continuare spre sudul Moldovei pînă la Năruja — Vrancea, o întîlnim pe Voica Dudu de 34 de ani (7036; cules în 1950) cîntînd la un țambal mic, pe care „l-a hodorogit pîn toate trenurile". Femeia a învățat instrumentul de la o soră mai mare. Tatăl fetelor a fost țimbalist; n-a avut băieți „și i-o fost drag să rămiie cineva de pe urma lui". (Din păcate în fișa de informator nu se precizează dacă Voica cînta și cu vocea, deși s-ar putea face această presupunere.)

În volumul *Muzica dansurilor populare din Muscel — Argeș*[9], Ghizela Sulițeanu afirmă că „sub influența muzicii argeșene, cobzarii lansează și în Muscel moda cobzăreselor-guriste" care, continuă autoarea, acum au dispărut. Lăutarul Alexandru Manea (70 de ani) din Furești — Argeș (8203) își amintește că „pă vremea mea cînd ieram mic nu iera femei care cînta la cobză. Cînta și iele cu gura, da' la bîlciuri mai mult. Cînta atuncea împreună cu clanaragiii". Date mai recente referitoare la aceeași zonă sînt consemnate în fișa de informator 8037: „femeile cîntă numai cu vocea, cobza s-a lăsat, nu mai ie" (lăutarul anchetat are în vedere perioada 1950—1960).

Stelea Mustățea (4447, Malu — Giurgiu; cules în 1962) spune despre propria sa fiică: „cîntă la voce formidabil, da' nu să obișnuiește (la petreceri, în fața lumii); nici noi n-am permitat chestiunile astea". Ioana Tudor din Căscioarele — Giurgiu cîntă însă în anii 1920—1947 cu vocea și cobza în satele din Vlașca, Ilfov și Dîmbovița, la nunți și „prăvălii", și chiar în cîteva cîrciumi bucureștene din Militari, Crîngași și Calea Rahovei (4962; cules în 1949); mama Ioanei fusese la rîndu-i cobzăreasă și guristă.

Au existat femei-muzicante și în Transilvania. Din fișa de informator a lui Gheorghe Boca (57 de ani) din Iernut — Mureș (14555; cules în 1983), aflăm că bracistul cu care colaborează în mod obișnuit, Iulius Vinca, a învățat meseria după însurătoare, de la nevasta lui, Elisabeta Boca-Vinca. Femeia, dintr-o familie de muzicanți din tată în fiu, a cîntat cu „bracea" la nunți și jocuri pînă la măritiș. Faptul era ieșit din comun, oamenii „se mirau, le plăcea"; femeia era cerută, pentru că în sat „nu prea ierau contralăi". Devenită soție și mamă, Elisabeta Vinca a abandonat lăutăria; a predat însă ștafeta soțului, iar apoi fiului ei, pe care l-a învățat și acordeonul.

O informație prețioasă din Țara Moților ne furnizează Ovidiu Bîrlea, în romanul *Șteampuri fără apă*"[10] (volum beletristic care poate fi considerat, fără rezerve, un document folcloric complex, de cea mai înaltă valoare). Autorul descrie pe larg performanțele unei țigănci, angajate ca vioristă și solistă vocală într-o cîrciumă sătească, pe la sfîrșitul veacului trecut. Competența folcloristică și probitatea științifică a lui Bîrlea fiind

în afară de orice discuție, putem presupune că portretul pesonajului reordonează și interpretează informații precise, referitoare la un caz similar autentic.

Ne întoarcem, după această scurtă digresiune privitoare la rolul femeilor în taraful tradițional, la bărbații-soliști vocali.

Spuneam că în comunitățile rurale guriștii sînt, în majoritatea cazurilor, primași: „Din totdeauna șel cu vioara cîntă și cu gura", spune Gheorghe Stoica (52 de ani) din Hangu — Neamț (4183; cules în 1954). Afirmația, prea categorică, este poate întru totul valabilă pentru o zonă limitată a Moldovei centrale. Guriști sînt — într-o măsură, ce e drept, mai mică — fie alți membri ai compartimentului solistic al tarafului (clarinetistul, acordeonistul), fie un instrumentist acompaniator, de preferință conducătorul partidei secunde (cobzarul, țambalagiul, chitaristul sau chitarista).

Este interesant de remarcat că, cu excepția suflătorilor (a clarinetiștilor, taragotiștilor, fligorniștilor etc.), guriștii sînt aproape incapabili să cînte fără instrument. Și aceasta nu pentru că i-ar incomoda mîinile, rămase libere — lăutarii sînt artiști dramatici foarte rafinați, care știu, atunci cînd este cazul, să-și coloreze afectiv discursul muzical prin gesturi, mișcări ale corpului, mimică etc. — , ci pentru că s-au deprins încă din prima tinerețe să cînte simultan cu vocea și cu instrumentul; reflexele mișcării degetelor și conducerii glasului s-au format și consolidat simultan, ele nu mai pot fi disociate. Există — sau mai exact sînt consemnate — puține excepții de la această regulă. Spre exemplu Gheorghe Moțoi din Clejani — Giurgiu, solist vocal de o deosebită valoare, celebru în anii '50—'60 în ținutul natal și bine cunoscut în lumea folcloriștilor[11], zdrăngănea modest la chitară sau, pe durata interludiilor instrumentale, acompania cu basul într-un stil foarte „personal", diferit de al adevăraților basiști. Din acest motiv, confrații săi de breaslă erau tentați să-l subestimeze ca muzicant.

În tarafurile orășenești de cîrciumă s-au insinuat de cîteva decenii „dizeurul" și „dizeuza", care au preluat rolul de solist vocal al muzicienilor-instrumentiști. Drept urmare, aceștia din urmă și-au pierdut treptat capacitatea de a cînta cu glasul:

„Totdauna cu claranetu', avem local, asta mi-i meseria; am avut țiitori de cînta din gură, ieu nu m-am interesat de gură", spune Gheorghe Dumitrașcu (48 de ani) din Codrești — Gorj, stabilit în București și devenit muzicant de restaurant (6077; cules în 1940).

Lăutarii orășeni de local și dirijorii tarafurilor de concert și ai orchestrelor populare se consideră — și sînt considerați — superiori; ei țin foarte mult să-și afișeze în toate ocaziile și prin orice mijloace această „superioritate". În concepția lor, cîntarea vocală este incompatibilă cu rangul de „șef de orchestră", este meseria „dizeurilor" sau a simplilor lăutari (din rîndul cărora s-au ridicat, de altfel). Motiv pentru care se feresc să cînte în fața publicului; o fac uneori la petreceri, în cercuri restrînse de prieteni, sau la solicitarea expresă a unor oameni „de seamă". Idealul lor de artist este muzicianul „cult", pe care se străduiesc să-l mimeze prin vestimentație și comportare (scenică și cotidiană). Străduința este grotescă, personajul imitat fiind în fapt caricaturizat prin îngroșarea neverosimilă a trăsăturilor. Masca aceasta prețioasă, minuțios elaborată și abandonată doar în viața strict personală, este, înainte de toate, expresia confuziei omului cu o condiție socială incertă, a omului care

aspiră la un statut inadecvat și inaccesibil fără a fi capabil să se desprindă de lumea din care provine. Ea exprimă însă și preocuparea muzicantului de a evita eventuala depreciere pe care i-ar atrage-o eticheta de „lăutar"; o depreciere de care se teme încă, în virtutea unor vechi reflexe și complexe, dar care astăzi îl afectează rareori.

NOTE

* Paginile de față constituie cea de-a treia secvență a unui ciclu de articole consacrat tarafului și lăutăriei românești, ciclu care completează, cu o seamă de date inedite, volumul nostru *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* (București, 1984). Primele două secvențe — *Istoria tarafului tradițional sătesc trăită și comentată de lăutarii înșiși*. *Secolul XX* și *Ucenicia lăutarului* — au apărut în tomul 29 (1984), nr. 2 și, respectiv, tomul 30 (1985), nr. 2 ale „Revistei de etnografie și folclor": celelalte vor urma în numerele viitoare.

[1] Respectiv în secvența a doua a ciclului, *loc. cit.*, p. 111—124.

[2] Reamintim că preliminar redactării acestui ciclu de lucrări autoarea a consultat circa 700 de fișe de informatori-lăutari și de informații din Arhiva de folclor a Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Documentele referitoare la plurispecializarea lăutarilor sînt semnate de cercetătorii: Alexandru Amzulescu, Ovidiu Birlea, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu, Adrian Vicol ș. a. Trimiterile la acestea se fac aici prin cifre arabe (reprezentînd cotele fișelor de informatori) și cifre arabe precedate de majuscula I (reprezentînd cotele fișelor de informații).

[3] Așa cum va rezulta din următoarea secvență a ciclului, *Angajamentele și plata lăutarilor*.

[4] Vezi Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, p. 20—24.

[5] Vezi Speranța Rădulescu, *Ucenicia*, [...].

[6] Speranța Rădulescu, *Taraful* [...] p. 31—32 și 37.

[7] Admitem, în consens cu Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, 1968, că lăutarii sînt muzicieni profesioniști. Vezi și Speranța Rădulescu, *Taraful* . . ., p. 9—10, precum și trimiterile bibliografice incluse aici.

[8] Würtzburg, 1940, p. 21.

[9] București, 1976, p. 29.

[10] București, 1980, p. 87—94.

[11] Vezi Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*

LA PLURISPÉCIALISATION DU *LĂUTAR*

Résumé

L'étude ci-présente constitue la troisième séquence d'un cycle qui se propose de tracer le profil socio-professionnel du musicien populaire : le *lăutar*. Le cycle — en cours de parution dans les pages de cette revue — se fonde sur des données prélevées d'environ 700 amples documents ethnologiques de terrain (fiches d'informateur et fiches d'informations) rédigées entre 1933—1983 et conservées dans les Archives de folklore de l'Institut de recherche ethnologiques et dialectologiques de Bucarest. On prête une attention particulière aux documents consignant mot à mot les réponses/rapports des sujets enquêtés — rapports reproduits ici sous forme de citation. L'auteur les interprète délibérément d'une façon parcimonieuse et prudente : d'abord, pour ne pas estropier, par une lecture maladroite, leur plurivalence sémantique; ensuite, pour ne pas risquer des généralisations précaires, qui pourraient être infirmées à la suite de l'élargissement des recherches.

Cette troisième séquence du cycle, *La plurispécialisation du lăutar*, examine une qualité fondamentale du musicien professionnel roumain : celle de maîtriser plusieurs instruments et (dans le cas de celui de Valachie, Olténie et Moldavie) d'être en même temps soliste vocal du taraf où il exerce son métier. L'auteur opère avant tout la distinction entre plurispécialisation et récalification ; ensuite elle déniche les mobiles de l'une et de l'autre ; met en évidence les circonstances favorisantes de la plurispécialisation ; enfin, elle considère le rôle de la femme-musicien (instrumentiste et/ou soliste vocal) dans le taraf traditionnel roumain.

FIȘE PENTRU UN DICȚIONAR DE FOLCLOR (V)*

NICOLAE CONSTANTINESCU

POVESTIRE, -I s. f. Etim rom. *(a) povesti* + suf. *-re*, din slv. *povesti*, „basm, narațiune în general".

Specie a epicii populare în proză, înrudită cu anecdota (v.) și legenda (v.), de care se diferențiază printr-o serie de trăsături de conținut și formale proprii, definitorii. Ignorată de culegătorii de basme (v.), de legende și de snoave (v.) — speciile „clasice" ale prozei populare — , *P.* despre întîmplări contemporane (*P.* realistă, personală etc.) a fost înregistrată (consemnată) și publicată sporadic, mai mult întîmplător și mai cu seamă de către dialectologi, ca probă de limbă. Abia în urma cercetărilor sistematice de teren din ultimele 3—4 decenii, *P.* a reținut mai îndeaproape atenția folcloriștilor. Este posibil ca vitalitatea speciilor „clasice", amintite mai sus, în folclorul românesc, să fi limitat interesul pentru *P.* la noi, în timp ce în folcloristica internațională specia a stîrnit numeroase discuții, a căror vechime depășește 5 decenii. Astfel C. W. van Sydow impunea, încă din 1934, termenii de *memorate* și *fabulate*, înțelegînd prin primele „relatări despre experiențe reale, la prima ori la a doua mînă și aproape întotdeauna legate de un ținut („land mark"), o localitate sau o persoană", iar prin fabulate, care pot — de asemenea — „să fie localizate", acele „povești care nu mai au nota personală („personal touch"), dar urmează în schimb un model definit". Considerațiile lui Sydow stau la baza discuțiilor ulterioare asupra speciei, mai frecvente și mai fructuoase, se pare, în spațiul anglo-saxon, inclusiv în țările nordice, dar cu un ecou mai limitat la noi, deși, încă în 1966, la Liblice, în Cehoslovacia, a avut loc un congres al ISFNR consacrat așa-ziselor „forme mixte" sau „forme de tranziție" ale narațiunilor populare (vezi „Fabula", Journal of Folktale Studies, 9, 1967).

Chiar dacă „povestirea" este simțită empiric ca o categorie distinctă a prozei populare, definirea ei ridică probleme deosebite datorită extremei sale mobilități, amestecului cu alte specii, curgerii continue dintr-o categorie în alta. Mai mult, *P.* nu constituie ea însăși un tot omogen, ci prezintă la rîndul său subspecii suficient de net diferențiate (*P.* „realistă" vs *P.* „despre întîlniri cu supranaturalul", de ex.). Terminologia, diversă și ea, vorbește despre efortul cercetătorilor de a circumscrie printr-o vocabulă sau sintagmă penetrantă particularitățile speciei denumită pur și simplu „povestire", „*P.* despre întîmplări contemporane", „memorat", „true experience stories" (*P.* despre experiențe adevărate), „personal narratives" (narațiuni personale), „minnessägen", „chronicate", „everyday narratives", „Geschichte", „Märlein", „Ich-Bericht" (relatare la persoana I), „Ego-Account" etc.

Nici terminologia populară nu este mai de folos, pentru că informatorii le numesc pe toate „povești" sau „patimă", „pațîmă", „întîmplare' — ceea ce este destul de vag și în nici un caz definitoriu.

În linii generale se afirmă că „*P.* este o narațiune contemporană, cuprinzînd relatarea întîmplărilor din viața povestitorului, sau la care el a fost măcar martor" (Bîrlea, *Mică enciclopedie* . . ., p. 302) sau „o narațiune despre fapte contemporane, corespunzătoare jurnalului oral versificat . . . "; P. „aduce în scenă întîmplări din viața povestitorului, la care acesta a fost actant sau măcar martor, direct sau indirect" (Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, p. 256).

În conformitate cu o idee a lui Sydow se insistă pe caracterul „pur personal" al întîmplării relatate : „Memoratul este o narațiune povestită de oameni despre experiențele lor pur personale. Aceasta nu are natura unei ficțiuni și nu este tradiție" (Bødker, p. 195) sau „*P.* personală este o narațiune în proză relatînd o experiență personală ; ea este spusă de obicei la persoana I și conținutul ei este netradițional" (Stahl, *The Oral Personal* . . ., p. 20). Este adevărat că povestitorii înfățișează faptele ca fiind absolut reale, ca întîmplate chiar lor sau ca fiind ei înșiși de față la cele petrecute. În relatarea la persoana I se găsește chiar una dintre notele definitorii, în plan formal, ale speciei. Povestitorii insistă asupra prezenței lor în miezul acțiunii : „A fost lucru văzut de mine. Eu aveam o lucrare la Cornetu și am făcut un scoc să dau metrii pe el . . ." (Ioniță Piloiu, *Cu zmeul*, în *Folclor din Țara Loviștei*, 1970, p. 163), „Io ieream băiat. Coboram la vale după ce am venit din război . . . " (*ibidem*, p. 173). Notația realistă, detaliul spațial și temporal constituie alte note caracteristice ale narațiunilor personale, izvorîte tocmai din dorința povestitorului de a-i face pe auditori să creadă în autenticitatea și adevărul celor relatate. Uneori notația se apropie de aceea a unui proces-verbal : femeia bîntuită de zmei și vindecată după un timp „a mai trăit după boala aia încă vreo zece ani. A murit în 1949 de febră tifoidă. O chema Maria I. Ureche" (*ibidem*, p. 166) ; întîmplarea „cu ursul" se încheie astfel : „Asta a fos' în '66, în luna lui aprilie. Ia, în luna lu' aprilie, în '66" (*ibidem*, p. 176).

Dar „caracterul pur personal" al întîmplării relatate nu anulează și nici nu contravine, în fapt, naturii folclorice a speciei, fie că e vorba de *P.* despre întîlniri cu supranaturalul sau de *P.* personale realiste.

În cazul acestora din urmă, caracterul personal este mult mai evident, deși tematic ele pot fi grupate în funcție de aspectul real de viață în jurul căruia se centrează ; cele mai numeroase par a fi *P.* din armată și de pe front, întîlnirile cu personaje istorice marcante, aventuri de vînătoare sau întîlniri cu fiarele pădurii, *P.* despre aventuri galante, relatări de fapte senzaționale, dar păstrate în limitele realului etc. Este evident că în cazul acestui tip de *P.*, naratorul se simte obligat să povestească lucruri ieșite din comun care — crede el — i s-au întîmplat sau i se puteau întîmpla numai lui. Intervine aici și factorul *audiență* (ascultători) care condiționează selecția faptelor de povestit, decide ce este „ieșit din comun" și merită să fie povestit și ce nu ; parametrii socioculturali ai comunității determină alegerea. „Cînd povestitorul și ascultătorul(ii) împărtășesc același model al realității, atunci „remarcabilitatea" („remarkableness") evenimentelor este definită prin consens. În aceste împrejurări povestitorul poate să presupună fără teamă că ceea ce pare interesant sau remarcabil din punctul său de vedere va fi interesant și remarcabil și din punctul de vedere al ascultătorului" (Robinson, p. 59). În ciuda condiționării socioculturale, de grup, amintită mai sus, textele demonstrează că același tip de fapte (întîmplări, evenimente) sînt reținute și actualizate de povestitori aparținînd unor zone (și medii) diferite,

ceea ce atestă posibilitatea circulației unor teme și motive în timp și spațiu, dovedind astfel caracterul tradițional și colectiv al speciei în discuție.

În sprijinul caracterului colectiv al *P.* despre întîmplări adevărate vine și modul lor de performare, faptul că ele sînt zise, spuse într-un anume mod. „Ele se bazează pe unele resurse individuale, dar cele mai multe dintre acestea sînt influențate într-o oarecare măsură de modelele colective" (Stahl, *The Personal Narrative . . .*, p. 17). Așa cum există povestitori „specializați" în spunerea basmelor, snoavelor sau legendelor, există inși folclorici apți de a relata *P.* personale de un tip oarecare. Prin repetiție aceste *P.* devin piese independente în repertoriul povestitorului, cunoscute și recunoscute ca atare de ascultătorii obișnuiți ai acestuia. Se manifestă astfel o tendință de formalizare care, în cazul repertoriului aceluiași povestitor este mai accentuată, în timp ce pe ansamblul speciei este mai difuză.

Cît privește caracterul tradițional și colectiv al *P.* despre întîlnirile cu supranaturalul — zmei, iele, diavol, strigoi, vircolaci etc. — el apare încă mai evident. Practic, experiența cu supranaturalul nu poate fi decît personală și povestitorul insită asupra detaliilor prin care vrea să probeze caracterul *adevărat* al întîmplării. El este interesat să demonstreze nu posibilitatea ca aceasta să se întîmple, ci faptul că aceasta i s-a întîmplat chiar lui sau cuiva apropiat, demn de crezare. Aspectul „mai personal" al *P.* de acest tip rezultă din faptul că „supranaturalul nu poate fi adus la bară, să depună ca martor" (Stahl, *The Oral Personal . . .*, p. 22). Dar chiar dacă experiența ar fi fost „pur personală", ea nu ar fi putut avea loc decît în condițiile existenței unui corpus de credințe, reprezentări mitologice și superstiții pe care individul care trăiește întîlnirea cu supranaturalul le cunoaște în calitatea lui de membru al colectivității date. De altfel aceasta este chiar o condiție a creării unor astfel de *P.*; fondul comun de credințe și reprezentări, „lexicul" cultural comun face posibilă comunicarea, stîrnește și întreține interesul auditorilor care pot cere, cunoscînd povestea, repetarea ei în diverse împrejurări. S-ar putea spune, pe de altă parte, că materialul tradițional, corpusul de credințe și reprezentări mitologice îl direcționează pe povestitor, îl obligă la selectarea acelor elemente (personaje, fapte) care pot constitui nucleul unei narațiuni. Din nenumăratele atestări cu privire la „iele", *P.* personale au reținut un singur aspect: calitatea acestora de „donatori" în anumite împrejurări (fermecarea fluierului ori a altui instrument, cu condiția respectării anumitor indicații) și transformarea lor în agent malefic în cazul nerespectării unor interdicții. Aceeași situație și în legătură cu zmeii, diavolul, comorile etc. S-ar putea spune că în masa mare a credințelor despre acestea există unele care au un „indice de narativitate" mai ridicat și care stimulează capacitatea de invenție a naratorilor.

Experiența întîlnirii cu supranaturalul este *individuală* și aparține *povestitorului* (în cele mai multe cazuri). Fundalul (neliterar), credințele care alcătuiesc „sistemul de cunoștințe al societății tradiționale" aparțin decisiv tradiției și sînt comune întregii colectivități. Astfel se mediază opoziția, în ultimă instanță aparentă, dintre caracterul personal (individual, adică *nou*) al experienței și natura folclorică (colectivă, adică *tradițională*) a speciei în discuție.

Analiza „contrastivă" a basmului, legendei și *P.* conduce către o definiție cuprinzătoare a acesteia din urmă, chiar dacă nu toate cele 13 „mărci" ale sale („1. este o poveste de dimensiuni mai reduse decît ale legendei; 2. a unor întîmplări *adevărate* (sau prezentate ca adevărate); [în care] 3. povestitorul își confundă persoana cu cea a eroului; 4. și prezintă evenimentul în calitate de *martor autorizat*; 5. asumîndu-și responsabilitatea asupra celor povestite; 6. din motivul că aparține unui *trecut personal*; 7. evenimentul epic se desfășoară într-un *spațiu real*; 8. absența fabulosului din povestire [fiind] suplinită însă prin elemente de senzațional; 9. cînd fabulosul intervine în povestire are forme aleatorii — controlează sau este controlat de uman; 10. narațiunea se desfășoară într-un stil neformular; 11. lexicul poetic reprezentat de formule fiind foarte sărac; 12. în limbajul *P.* stilul solemn rămîne absent; 13. iar narațiunea nu este ritmată și evită efectele de retardare") (Angelescu, p. 252—254) rezistă integral (mai ales cele de sub 10—13) confruntării cu materialul faptic, cu textele culese și puse în circulație pînă acum.

Bibl.: C. W. van Sydow, *Kategorien der Prosa-Volksdichtung*, în *Selected Papers on Floklore*, 1948; Laurits Bødker, *Folk Literature (Germanic)*, Copenhagen, 1965; Ovidiu Birlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I—III, E. P. L., 1966; idem, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1976; idem, *Folclorul românesc*, vol. I, Edit. Minerva, 1981, p. 256—265; Linda Dégh — Andrew Vázsonyi, *Legend and Belief*, „Genre" 4, nr. 3, 1971, republicat în *Folklore Genres* (Dan Ben-Amos editor), Austin & London, University of Texas Press, 1976, p. 93—123; idem, *The Memorate and the Proto-Memorate*, „Journal of American Folklore", vol. 87, 1974, p. 225—240; Sandra K. D. Stahl, *The Oral Personal Narrative in Its Generic Context*, „Fabula", 18 (1—2), 1977, p. 18—39; idem, *The Personal Narrative as Folklore*, „Journal of the Folklore Institut", vol. XIV, nr. 1—2, 1977, p. 9—31; John A. Robinson, *Personal Narratives Reconsidered*, „Journal of American Folklore", vol. 94, 1981, p. 58—85; Silviu Angelescu, *Poetica legendei*, în *Legende populare românești*. Ediție îngrijită de Octav Păun și Silviu Angelescu, Edit. Albatros, 1983, p. 231—254.

* Vezi nota (*) de sub *Fișe pentru un dicționar de folclor (IV)/Anecdotă, Descîntec, Funcție, Funcționalism, Funcționalitate/*, „Revista de etnografie și folclor", tomul 30, nr. 2, 1985, p. 142—151.

FICHES POUR UN DICTIONNAIRE DU FOLKLORE (V)

Résumé

En dépit de son caractère „personnel", le conte „réaliste", „sur des événements contemporains" est, sans doute, une espèce folklorique, comportant tous les traits de la création populaire (orale, collective, anonyme, etc.).

Par rapport à d'autres espèces narratives de la prose populaire, le conte „personnel" peut être défini comme une naration courte, dite à la I^re^ personne, par quelqu'un qui a pris part lui-même aux événements racontés (ou a été là comme témoin) en se confondant avec le héros de „l'histoire" et qui se propose de convaincre les auditeurs de la vérité des faits racontés, soit des événements réels — histoires de l'armée ou de la guerre, rencontres avec des personnages importants, aventures de chasse ou galantes — ou „imaginaires", rencontres avec le surnaturel — „iele" (méchantes fées), „zmei" (dragons), „strigoi" (revenants), etc.

CHESTIONARUL ARHEOLOGIC AL LUI ODOBESCU

ALEXANDRU DOBRE

Cu un alt prilej[1] am prezentat unele date cu privire la Chestionarul arheologic popular[2] al lui Alexandru Odobescu, insistînd asupra concepției care a stat la temeiul acestei inițiative, asupra obiectivelor urmărite și, mai ales, asupra ecoului pe care l-a avut în epocă. Argumentam cu acel prilej că toate celelalte chestionare lansate la sfîrșitul secolului al XIX-lea — și în special cele ale lui B. P. Hasdeu, Nicolae Densușianu și Grigore Tocilescu — au stat sub influența chestionarului odobescian care, și sub acest aspect, își are însemnătatea sa deosebită. Elaborîndu-și chestionarul, Alexandru Odobescu nu făcea altceva decît să valorifice și să continue o direcție deja existentă în etnografia și folcloristica românească, să-i dea noi dimensiuni, s-o adapteze concepției sale cu privire la integrarea culturii materiale și spirituale în obiectul de cercetare al arheologiei, s-o ridice la nivelul cercetărilor moderne pe plan european din perioada dată.

Odobescu nu pășea pe un teren complet nedesțelenit, pentru că și pînă la el a fost practicată intens și cu rezultate meritorii metoda utilizării apelurilor și chestionarelor pentru stringerea unor date și informații privind istoria, limba, obiceiurile și credințele poporului român[3].

Încă la 1837—1838, George Barițiu lansa un apel pentru culegerea poeziei populare. Peste cîțiva ani, în programul „Daciei literare", culegerea și valorificarea poeziei populare ocupa un loc important, nelipsind nici apelurile în acest sens. La 1858, G. Sbiera se adresa „către iubitorii scripturei năciunești și sporitorii binelui obștesc" pentru culegerea de literatură populară din toate ținuturile românești, necesară completării colecției sale de povești, cîntece, cimilituri și vorbe vechi. Un an mai tîrziu, și tot în „Foaie pentru minte", Mircea V. Stănescu Arădanul lansa un apel pentru culegerea prozei populare, fixînd și premii. În 1862 Barițiu insista din nou, dar de această dată pentru culegerea de materiale referitoare la locuință, port, medicină populară și folclor.

În această mișcare un loc distinct îl ocupă Atanasie Marian Marienescu. Imaginînd un plan vast de culegere a materialului folcloric cu ajutorul căruia să demonstreze, în primul rînd, originea latină a poporului român prin intermediul culturii sale orale, persistența în folclorul românesc a unor personaje și creații ale strămoșilor noștri, Marienescu lansează mai multe apeluri și chestionare, obținînd, în cele din urmă, o recoltă deosebit de bogată[4]. O nuanță care, într-un anume sens, îl apropie de Odobescu și-l integrează în mișcarea istoriografică a vremii și, de aceea, se cuvine menționată. Marienescu se decide să purceadă la această acțiune determinat de unele lucrări prin care cercetători străini contestau originea latină a obiceiurilor noastre.

Atanasie Marian Marienescu lansează primul apel în 1857. Nemulțumit de cantitatea și calitatea răspunsurilor primite revine cu un nou apel, în 1859, cînd solicită și sprijinul episcopilor români. În 1870 adre-

seză o „epistolă deschisă către d[nii] protopopi, preoți, profesori, învățători și către literații români", în care arată scopul culegerii materialului folcloric, necesitatea acestei acțiuni. „Din punctul de vedere al romanității și naționalității, argumentează Marienescu, e de lipsă să demonstrăm că și azi sunt la noi ființe mitologice, cult religios și datine din Italia, că acelea purced de la strămoși, de la coloniile romane din Dacia"[5].

Deși, în bună parte, rămasă în manuscris pînă recent, deși minată de unele exagerări latinizante și, drept urmare, contestată de contemporani și de generațiile ce i-au succedat, opera folcloristică a lui Marienescu s-a impus și, cu trecerea timpului, crește în valoare. Rezultatul apelurilor și chestionarelor sale s-a concretizat în obținerea unui material impresionant cantitativ, cu piese unice, facilitînd cunoașterea folclorului bănățean, în primul rînd, din epoca respectivă.

Am recurs la această scurtă enumerare a apelurilor și chestionarelor pentru culegerea folclorului românesc care au precedat Chestionarul arheologic al lui Odobescu pentru a marca existența în cultura noastră națională a unui curent de idei cu oarecare vechime și continuitate, cu sfere de preocupări destul de diversificate, dar, subordonate totuși unor deziderate comune generației ajunsă la maturitate în anii fertili ai revoluției de la 1848/1849.

În mod sigur Odobescu era la curent cu toate aceste idei și încercări. Își făcuse ucenicia la școala lui Bălcescu și, în spiritul acestei școli, putea, încă în 1855, să noteze : „Toate noroadele care au ajuns pînă la un grad oarecare de civilizație și, ca să zicem mai bine, toate națiile ce au ieșit din fețele sălbăticimei au avut o literatură mai mult sau mai puțin întinsă, mai mult sau mai puțin perfectă. Care popor nu-și are cel puțin cînturile sale, în care exprimă sentimentele ce-i insuflă natura sau faptele minunate ale eroilor săi?"[6]. Cu transilvănenii Odobescu se afla în strînse raporturi, fapt demonstrat, între altele, și de participarea la adunarea generală și alegerea sa cu acest prilej ca membru al Astrei, în 1862, cînd, într-o expoziție special amenajată, au fost prezentate obiecte de artă populară și industrie țărănească primite în urma apelului lui G. Barițiu la care ne-am referit mai sus[7].

În comentariile pe marginea acestei expoziții Odobescu face unele considerații ce au o strînsă legătură cu obiectul cercetării noastre : „Industria și măiestriile, deși primitive, își aveau un caracter al lor românesc, moștenit de la străbuni și care mai lesne se lega cu măiestriile antice pe care le menționează autorul Georgicelor sau agronomii latini Caton, Columel și Paladiu, și cu modelele ce se descoper pe toată zioa în cenușele Pompei și altor locuri bogate în rămășiți străbune, decît cu productele mai perfecționate ale manufacturilor moderne din țările Europei apusene. Tradițiunea antică servă de bază la toate lucrările poporului român și la toate uneltele cu care el se slujește. În expoziținea de la Brașov acest adevăr nu fu desmințit . . "[8].

Ar mai fi de notat, în legătură cu ideile ce se vehiculau în epocă, faptul că istoriografia românească ajunsese la unele concluzii de natură să dea un nou impuls și o nouă orientare cercetărilor în domeniul istoriei patriei. Se simțea nevoia nu numai a unei noi orientări metodologice, ci și a unui nou mod de abordare a întregii problematici.

Așa se explică de ce, încă de la înființarea sa, Societatea Academică Română include cercetările istorice printre direcțiile fundamentale ale activității sale. „Secțiunea istorică — se stipulează în statutul acestei re-

uniuni savante —, culege verice documente importante din țările române sau din străinătate, atingătoare de istoria românilor; organizează misiuni pentru asemenea lucrări; ia inițiativa pentru explorarea țărilor române din punctul de vedere arheologic; pune la concurs și premiază operile istorice ce se cuvine a le populariza între români"[9]. Dezvoltînd acest program, George Barițiu făcea unele sublinieri ce se cuvin reținute: „Studiul istoriei patriei și a națiunii este pentru națiunea românească una din condițiile esențiale de viață. Dacă limba unei națiuni se numește cu tot dreptul al ei suflet, apoi istoria ei este acel mijloc minunat prin care se manifestă viața sa națională, ea este diploma de legitimațiune cu care un popor se prezintă în societatea și în concertul celorlalte popoare. Cine sînteți voi? De unde ați venit? Care sînt faptele și meritele voastre în serviciul umanității? Care sînt drepturile voastre în partea Europei în care locuiți? Răspundeți-ne pentru ca să fim în stare de a combina la viitorul vostru, la dreptul și competența voastră de a ședea ca națiune și ca stat în mijlocul nostru și alăturea noastră. La toate acestea și alte întrebări de natura acestora se poate răspunde numai cu istoria în mînă"[10].

Ideea nu este nouă și nu aparține în exclusivitate lui Barițiu[11]. L-am citat pe Barițiu pentru că formularea ni s-a părut mai limpede, mai fără ocoliș exprimată. Am reținut-o și pentru motivul că se încadra perfect în programul Societății Academice Române și fusese expusă public tocmai în anul în care Alexandru Odobescu era ales membru titular al înaltului for academic al țării, în secțiunea istorică arheologică[12].

Cupola Academiei Române i-a oferit lui Odobescu un cîmp mai larg de acțiune, un cadru oficial organizat și cu neîndoielnic prestigiu. De aceea, nu numai că în anul 1871 informează plenul Societății Academice în legătură cu inițiativa lansării Chestionarului arheologic, dar obține, totodată, și adeziunea colegilor săi de a cere Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice dosarele cu răspunsurile primite, Societatea Academică devenind astfel depozitara acestui prețios tezaur documentar-științific. Mai mult chiar, Odobescu ia o nouă inițiativă menită să pună în practică un nou punct al programului său. Următoarea contribuție a lui Odobescu la promovarea cercetărilor arheologice în țara noastră, la studiul istoriei antice românești o constituie instituirea premiului ce-i va purta numele[13].

După cum ușor vom constata, această nouă inițiativă se înscrie perfect în programul pe care Odobescu îl expusese în scrisoarea către Gheorghe Chițu, ministrul Cultelor și al Instrucțiunii Publice. Așa se face că, în ședința Societății Academice din 9 august 1871, la ordinea de zi fiind „chestiunea despre concursuri și premiuri ce ar fi a se deschide pe anii viitori", Alexandru Odobescu participă la dezbateri propunînd, printre altele, „dacă mijloacele ne iartă", două subiecte pentru concursul premiilor Societății, și anume: „una din istoria antică p. e. asupra dacilor, alta din istoria modernă, precum ar fi organizarea bisericii la români pînă la finitul secolului XVII"[14]. Mai mult decît modeste, mijloacele financiare ale Societății Academice fac ca propunerea lui Odobescu să treacă aproape neobservată. În aceste condiții, Odobescu ia acțiunea pe cont propriu și face o donație de 1 000 de lei pe seama căreia va institui premiul ce-i va purta numele, fixînd, totodată, și subiectul de pus la concurs, într-o formulare ceva mai exactă: *Asupra popoarelor care au locuit țările române din stînga Dunării mai înainte de conquista acestor țări de către imperatorele Traian.*

În „programa" premiului, Odobescu stabilea direcțiile în care vor fi orientate cercetările, și anume: „1. Asupra geografiei antice a Daciei, din timpuri anterioare așezămintelor romane dintr-însa; 2. Asupra originii, denumirilor și distincțiunilor etnografice ale popoarelor care au locuit aceste țări; 3. Asupra religiei, instituțiilor, legilor, uzurilor și gradului de civilizație al acelor popoare, avîndu-se în vedere și monumentele de orice natură care s-au putut păstra de la dînsele; Asupra vestigiilor rămase din limba lor"[15]. Cunoaștem, din cele prezentate anterior, că prin „monumentele de orice natură care s-au putut păstra" Odobescu înțelegea și tradițiile populare, fapt confirmat de lucrarea ce a rezultat ca urmare a instituirii acestui premiu: *Dacia înainte de romani* a lui Grigore G. Tocilescu.

În sfîrșit, lucru poate mai puțin cunoscut, dar foarte important pentru discuția noastră, la 1870 Odobescu era deja o personalitate cunoscută pe plan european, avea strînse legături cu renumiți savanți arheologi, participa și prezenta comunicări științifice la congresele internaționale de arheologie[16]. La curent cu stadiul cercetărilor arheologice de pe continent, era firesc să nutrească ambiția dezvoltării la același nivel a acestei științe și în țara noastră.

Acesta este contextul în care și-a lansat Odobescu Chestionarul său arheologic în 1871, conceput ca urmare a unor repetate deplasări și investigații de teren și cu gîndul mărturisit, și în parte realizat, de a folosi răspunsurile ca prime sondaje în vederea unor cercetări pe care urma să le efectueze ulterior el însuși. Să ne reamintim, în acest sens, că în 1856 Odobescu culege la fața locului informații arheologice în legătură cu vestigiile Podului lui Traian. La 5 mai 1860 Odobescu este numit membru al Comisiei documentale. În cadrul preocupărilor de cercetare a monumentelor istorice și arheologice Odobescu face o călătorie de studii în districtele Argeș și Vîlcea, vizitînd „70 monastiri și schituri, adunînd în fiecare note istorice și desemne pitorești și arheologice"[17]. În aceeași scrisoare din care am citat mai sus, Odobescu mărturisea că ar „avea mare dorință de a urma, în cursul verii ce vine, explorările ce au rămas întrerupte de la 1860" pentru că, își susține Odobescu cererea în continuare, „Asemeni opere, pe care le au toate națiunile europene ce caută a-și întemeia cultura viitoare pe studiul spiritului și tradițiunilor naționale, nouă românilor ne lipsesc cu totul"[18].

Pe linia acelorași preocupări ale investigațiilor de teren, Odobescu nota într-o scrisoare adresată arheologului italian Capellini, fost membru de onoare al Societății Academice Române: „Eu am început să fac un releveu general al antichităților din patria noastră, cu o hartă arheologică a României; care mă va ajuta la săpăturile și descoperirile ulterioare"[19].

Sub imperiul acestor preocupări, în ședința din 21 august 1871 a Secțiunii istorico-arheologice a Societății Academice Române, Odobescu face publică lansarea Chestionarului arheologic, într-o comunicare rezumată astfel în protocolul publicat în *Anale*: „Domnul Odobescu comunică secțiunii că în iarna trecută a propus Ministerului de Culte și Instrucțiunea Publică din România de a se împărți pe la institutorii primari urbani și pre la învățătorii rurali un Questionariu redessu de d-sa, prin care se cere consemnarea și descrierea tuturor așezămintelor antice ce se vor fi aflînd prin comunele României". După ce enumără județele care deja trimiseseră răspunsurile și erau la acea dată 14, protocolul menționează că, „Afară de aceasta d. Odobescu a întreprins în anul curente,

sub auspiciele ministerului, a face cercetări arheologice în districtul Buzău, pre cari cugetă a le și continua după închiderea sesiunii Societății"[20].

Putem deduce cu ușurință concepția ce a stat la baza întocmirii chestionarului, reținînd definiția pe care Odobescu o dădea arheologiei: „Arheologia, domnilor, este știința care cercetează datinile și monumentele ce au rămas de la oamenii din secolii trecuți și s-au păstrat pînă la noi, sau în relațiuni scrise, sau în tradițiuni orale, sau mai ales în obiecte reale, plastice și grafice; ea are sarcina de a aduna și controla aceste rămășițe, pentru a extrage din studiul lor, special sau comparativ, o cunoștință cît se poate mai deplină despre credințele, instituțiunile, practicile, uzurile, industriile și artele societăților vechi, adică despre starea morală și intelectuală a omenirii, în diferitele epoci ale dezvoltării sale"[21]. O concepție modernă, în care diferitele aspecte ale culturii materiale și spirituale erau integrate, cum era și firesc, într-un tot organic, problematica atît de complexă a societăților umane vechi urmînd a fi studiată în toată complexitatea și cu toate conexiunile sale, ca un tot unitar. Chestionarul Odobescu a fost conceput tocmai prin prisma acestei viziuni, ca un element concret, necesar cunoașterii, prin sondaje și cercetări la fața locului, a realităților pe care le oferă terenul.

În încheierea acestor considerații preliminare, prin care am încercat să conturăm contextul în care a fost lansat Chestionarul Odobescu, motivația acestei inițiative cu urmări atît de fructuoase pentru disciplinele care au ca sferă de preocupare studiul societăților umane vechi, ar mai fi de adăugat faptul că întreaga acțiune se încheie prin centralizarea întregului material și punerea lui la dispoziția publicului prin Biblioteca Academiei.

Astfel, la 1 septembrie 1878, Alexandru Odobescu adresa lui Ion Ghica, președintele Societății Academice Române, o scrisoare cu următorul conținut: „Domnule Președinte, Prin adresa cu no. 3154 de estimp, dl. ministru al Instrucțiunii Publice mi-a adus invitare ca să depun în archivele Societății noastre Academice toate dosarele, pe care eu le-am primit treptat de la minister, conținînd răspunsurile date de învățătorii sătești din mai toate districtele României, la *Cestionarul Archeologic*, alcătuit de subscrisul și comunicat învățătorilor de către minister. Conformîndu-mă cu acea invitare, cu onoare vin a depune, d-le Președinte, aceste dosare, în număr de 76 bucăți sigilate și cuprinzînd în total 1607 răspunsuri, după alăturata tabelă. Aceste răspunsuri, precum am mai spus-o și în anul trecut în sînul Societății noastre, pot da prețioase indicațiuni locale pentru ulterioare cercetări mai științifice. Primiți, vă rog d-le Președinte, încredințarea prea osebitei mele considerațiuni"[22].

În acest fel Societatea Academică Română intra în posesia unui prețios material documentar-științific de o însemnătate ce nu se poate sublinia îndeajuns. Prin strădania lui Odobescu, patrimoniul cultural național se îmbogățea cu un nou tezaur indispensabil oricărei cercetări.

Pentru a putea încadra mai exact Chestionarul Odobescu în contextul general al istoriei științei și culturii românești, pentru a-i fixa în termeni adecvați și la dimensiunea reală valoarea documentară, științifică și culturală, credem că se impun a fi lămurite, în continuare, două aspecte. Primul aspect care se cere relevat este acela al modului în care răspunsurile primite la Chestionarul Odobescu au fost fructificate în studii și cercetări speciale, al măsurii în care cei chemați să se ocupe de istoria veche a României au beneficiat de acest fond documentar. Celălalt as-

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM Néprajzi Tanszék SZEGED

pect, nu mai puțin important și cu o rezonanță deosebită pentru cercetarea contemporană, se referă la valoarea acestui material evaluată la nevoile și cerințele științei zilelor noastre. Pentru că, Chestionarul arheologic al lui Alexandru Odobescu își are atît însemnătatea sa istorică, pe care deja am marcat-o, cît și una, poate chiar mai importantă, pentru cercetarea contemporană și, de ce nu, pentru viitoare studii arheologice, folclorice și etnografice.

NOTE

[1] Alexandru Dobre, *Alexandru Odobescu folclorist. Aspecte inedite*, în „Revista de etnografie și folclor", 30 (1985), nr. 2, p. 156—165.

[2] Titlul exact al Chestionarului Odobescu este următorul : *Cestionariu sau Isvod de întrebările la cari se cere a se da răspunsuri în privința vechilor așezăminte ce se află în deosebitele comune ale României.*

Pentru Dobrogea, Alexandru Odobescu întocmește o variantă anume, cu titlul : *Cestionariu archeologic sau arătare de întrebările la care se cere a se da răspunsuri în privința așezămintelor vechi grecești și romane, și a altor antichități ce se află în deosebitele comune ale Dobrogei.*

[3] Inventarul unora dintre cele mai cunoscute apeluri și chestionare din secolul al XIX-lea la Adrian Fochi, în *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*. I (1800—1891). București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 60—63. Chestionarul lui Odobescu nu este menționat.

[4] Atanasie Marian Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*. Ediție îngrijită de Eugen Blăjan. Prefață de Ovidiu Bîrlea. București, Editura Minerva, 1971. Datele și aprecierile pe care le folosim sînt luate din prefața lui Ovidiu Bîrlea, p. V—XXXII.

[5] *Ibid.*, p. 753.

[6] *Bazele unei literaturi naționale*, în Alexandru Odobescu, *Opere* I. Scrieri din anii 1848—1860. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe. Text critic și variante de G. Pienescu. Note de acad. Tudor Vianu și V. Cândea. București, Editura Academiei, 1965, p. 189.

[7] Alexandru Odobescu, *Asociațiunea transilvană pentru literatura română și cultura poporului român* (Sesiunea din iulie 1862, în Brașov), în *Opere*. II. Scrieri din anii 1861—1870. Antume. Postume. Anexe. Variante. Note. Text critic și variante de Marta Anineanu. Note de Virgil Cândea, București, Editura Academiei, 1967, p. 237—255.

[8] *Ibidem*, p. 244.

[9] *Annalele Societății Academice Romane*. Tomu I. Coprinde sessiunile annilor 1867, 1868 și 1869, Bucuresci, 1869, p. 61. (În continuare : *Anale . . .*).

[10] George Barițiu, *Despre istoria mai nouă și mai ales despre istoria anilor 1848 și 1849*, în *Anale . . .*, III (1870), p. 158.

[11] Ideea ca învățații și oamenii politici români să se prezinte în fața lumii „cu istoria în mînă" a fost excelent ilustrată de pilda și susținerile teoretice ale lui Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Samuil Micu Clain, Mihail Kogălniceanu ș. a. În acest spirit a acționat și Vasile Alecsandri publicînd colecțiile sale de cîntece populare. Dacă cei ce s-au ocupat pînă acum de activitatea folcloristică a lui Alecsandri ar fi cunoscut și luat în considerație mobilul atît de clar sintetizat și formulat de Barițiu, dacă ar fi acordat importanța cuvenită traducerii baladelor lui Alecsandri în principalele limbi europene la 1856—1857, cînd în cancelariile marilor puteri se hotăra soarta țării noastre, sigur nu s-ar fi scris atît de mult și inutil, dacă nu păgubitor și intenționat denaturat, despre „întocmirea" colecțiilor sale.

[12] Alexandru Odobescu a fost ales membru actual — cum se numeau pe atunci academicienii de astăzi — al Societății Academice Române la 10 septembrie 1870, fiind propus de Alexandru Papiu Ilarian, secondat de Iosif Hodoș. A avut șapte voturi pentru, unul împotrivă și o abținere. Cel care s-a abținut a fost Vincențiu Babeș. La ședința respectivă au participat : August Treboniu Laurian, George Barițiu, Alexandru Papiu Ilarian, Ioan Caragiani, Vasile Alexandrescu-Urechia, Vincențiu Babeș, George Sion și Ioan C. Massim. Pentru prima dată Odobescu va fi prezent la lucrările Societății Academice în ședința din 12 august 1871.

[13] În legătură cu acest premiu a se vedea mai pe larg studiul nostru *Al. I. Odobescu și premiile Academiei Române*, în „Memoriile Secției de științe filologice, literatură și arte", seria IV, tomul VI (1984), 1985, p. 107—117.

[14] *Anale* . . ., IV (1871), p. 13.

[15] *Ibidem*, p. 148.

[16] Ion Nestor, *Alexandru Odobescu, arheolog*, în *Anale* . . ., 104 (1970), p. 154—157.

[17] Alexandru Odobescu, *Opere*, VIII, *Corespondența 1847—1879*. Introducere de prof. univ. Al. Dima. Text stabilit, note și indice de Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai, Rodica Bichis. București, Editura Academiei, 1979, p. 204; scrisoare din 24 martie 1870 către Alexandru Golescu (Arăpilă).

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*, p. 255; scrisoare din 6 iulie 1871.

[20] *Analele* . . ., IV (1871), p. 142.

[21] *Analele* . . ., X (1877), p. 109—110.

[22] *Analele* . . ., XI (1878), p. 87.

PROBLEME ALE EDITĂRII CRITICE A COLECȚIILOR DE FOLCLOR DIN SECOLUL AL XIX-lea*

I. OPRIȘAN

La dezbaterea prilejuită de problematica și modalitățile editării marilor înaintași într-ale scrisului, nu trebuie neglijate chestiunile speciale ale valorificării celui dintîi dintre clasici, cum, cu îndreptățire, a fost denumit folclorul.

Cu atît mai mult, cu cît publicarea critică a marilor colecții de literatură populară este legată, pînă la un punct, în mod nemijlocit, de editarea operei clasicilor (cazul creației lui V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, Mihai Eminescu, I. Slavici și a altora). Soluționarea principalelor probleme ridicate de tipărirea culegerilor de folclor literar ar putea sugera deschideri cel puțin pentru unele dintre chestiunile de bază ale editării literaturii ca atare.

După cum se știe, folclorul — consemnat sporadic prin texte întîmplătoare, încă din secolele XVII—XVIII, și descoperit frenetic în jurul anului 1850 — a fost explorat sistematic, în toată complexitatea și frumusețea lui, în a doua jumătate a veacului trecut.

Grație eforturilor personale ale unor creatori ca Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, Mihai Eminescu, I. Slavici sau ale unor cercetători și iubitori ai culturii populare de cea mai diversă formație, precum Atanasie M. Marienescu, Miron Pompiliu, Simeon Florea Marian, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, Nic. Densușianu, I. Pop-Reteganul, Ion G. Sbiera, Gh. Alexici, Ion Micu Moldovanu, Teodor T. Burada, I. C. Fundescu, Petre Ispirescu, Mihai Canianu, N. A. Caranfil, Tit. Bud, I. G. Bibicescu, C. Rădulescu-Codin, Elena Sevastos, Th. D. Speranția, D. Stăncescu, Al. Țiplea, Iuliu A. Zanne, George Cătană, Grigore Crețu, Teofil Frîncu ș. a. — care au cules nemijlocit creații artistice populare sau au antrenat în munca respectivă sute și chiar mii de intermediari (învățători, preoți, funcționari) de pe întreg cuprinsul țării (în special spre a răspunde la cele cinci mari anchete pe bază de chestionare, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, patronate de Al. Odobescu[1], B. P. Hasdeu[2] și Nic. Densușianu[3]) — s-a adunat o cantitate imensă de material folcloric, de cea mai mare însemnătate, din care numai o parte a avut șansa să vadă lumina tiparului, restul rămînînd, pînă astăzi, după mai bine de o sută de ani, în manuscris.

Colecționate în bună măsură cu libertățile îngăduite de maniera Alecsandri a „culegerii și coregerii" nestînjenite a formei; aflate pînă în faza tipăririi și chiar ulterior (în cazul republicărilor succesive) într-un continuu proces de „șlefuire" din partea culegătorilor; transcrise de la o redacție la alta și de la intermediar la editor după norme diferite; în sfîrșit, orînduite după criterii nu o dată arbitrare, ce împiedică ușoara regăsire a motivelor și subiectelor, sau chiar neordonate defel, textele de literatură populară pun editorului contemporan probleme dintre cele mai dificile de rezolvat.

Prima și cea mai importantă dintre ele o constituie, fără îndoială, alegerea textului de bază, de justa soluționare a căreia atîrnă buna reușită a tuturor celorlalte compartimente ale ediției.

Referindu-ne mai întîi la exemplul colecțiilor tipărite, se cuvine să arătăm că printr-o asimilare, nu o dată forțată, a folclorului literar cu literatura scrisă, s-a încetățenit practica alegerii ca text de bază a textului ultimei ediții apărute în timpul vieții culegătorilor (sau editorilor).

Impusă de argumentul respectării voinței din urmă a autorului — deși culegătorul nu este în cazul de față autorul textelor incluse în colecția sa — reeditările fac să se perpetueze tocmai formele cele mai puțin autentice ale textelor date.

Tendința revenirii la textul inițial sau la textele intermediare — ori de cîte ori este posibil — ar trebui să constituie, după opinia noastră, una dintre aspirațiile principale ale editorilor culegerilor de folclor din secolul al XIX-lea.

Așa, de pildă, într-o eventuală nouă ediție critică a colecției *Poezii populare ale românilor*, de Vasile Alecsandri, ar fi de văzut dacă nu ar fi mai util să se ia ca text de bază, nu textul ediției din 1866, ci textul edițiilor din 1852—1853, *Balade (Cîntice bătrînești)*, iar pentru baladele publicate anterior în presă, textul din revistă, completîndu-se, desigur, cu adnotările autorului de la ultima ediție. După cum, într-o logică firească a lucrurilor ar fi, poate, necesar, să se facă demarcația netă între textele populare din colecție, prelucrate de poet, și textele sale proprii, în manieră populară, ce nu mai pot sta la un loc cu celelalte într-o ediție riguros științifică, ele putînd figura cel mult într-o *addenda*. Ne referim la baladele: *Năluca* (II)[4], *Șoimul și floarea fagului* (X), *Stejarul și Cornul* (XV), *Călătorul* (XVI), *Românii de pe malurile Dunării* (XIX), *Dragoș* (XLII), *Movila lui Burcel* (XLIII), *Iorăchi al Lupului* (XLVII), *Constantin Brancovanul* (LII), *Cînticul lui Mihai Viteazul* (LIII), *Visul lui Tudor Vladimirescu* (LIV), *Hora și Cloșca* (LV), și la doinele; *Cînticul răzășului* (IV), *Cînticul plugarului* (V), *Nevasta tîlharului* (VII), *Floricica* (IX), *Prutul* (X), *Bobii* (XI), *Lena* (XII), *Sora contrabandierului* (XIII), *Copila* (XV), *Dorul* (XVII), *Plîngerea țării* (XX) și *Fîntîna cu doi brazi* (XXII).

Pe această linie, a separării creațiilor în manieră populară ale poeților de textele de folclor literar culese de ei, am remarca — în treacăt — că soluția adoptată de Perpessicius în vol. VI din seria *Opere*, de M. Eminescu[5], constituie doar o jumătate de măsură.

Căci chiar dacă poemele de inspirație folclorică sînt grupate într-un compartiment aparte, intitulat *Poeme originale*, separarea lor de fluxul creației eminesciene înfățișată în restul volumelor apare ca neavenită, cititorul fiind lipsit de posibilitatea de a găsi la locul potrivit creațiile respective. Și apoi, o asemenea secțiune în care nu figurează *Călin (file de poveste)*, *Ce te legeni*, *La mijloc de codru des*, *Revedere*, nu-și are nici o justificare.

Dar dacă revenirea la textul inițial sau intermediar comportă, totuși, unele riscuri în cazul lui Alecsandri — pe care ultimii editori, D. Murărașu[6] și Georgeta Rădulescu-Dulgheru[7] le vor fi analizat din variate perspective, neîndrăznind să opteze pentru formula propusă de noi — ea devine nu numai posibilă, dar chiar obligatorie pentru reeditarea unei colecții ca aceea a lui Ion Micu-Moldovanu.

Avînd rara șansă de a descoperi manuscrisul celor 190 de caiete adunate de profesorul Micu-Moldovanu de la elevii săi, ce a stat la baza selecției *Doine și strigături din Ardeal*, alcătuită de dr. Ioan Urban Jarník și Andrei Bîrseanu[8], Adrian Fochi dă o impresionantă ediție „critică" a antologiei publicate de aceștia[9]. Dar deși editorul observă că textul publicat e inferior manuscrisului sub raportul autenticității și al datelor despre informatori și localități, el nu are curajul să meargă direct la sursa inițială, ci ia ca text de bază textul ediției din 1885, semnalînd doar în note forma exactă a originalului. În plus, adaugă, sub semnătura lui Jarník-Bîrseanu, un vast material (inedit), pe care aceștia nu s-au gîndit niciodată să-l încorporeze colecției (între altele — ca o curiozitate — importantul lot de balade — într-un volum ce se intitulează, totuși: *Doine și strigături*). Dar lasă deoparte, într-o ediție a colecției Micu-Moldovanu ce se vrea definitivă, cele 37 de basme, pe care doar le rezumă. Meritele incontestabile ale ediției, singulară în felul ei, sînt, astfel, minate de indecizia editorului, care dorește să publice textul integral al manuscrisului, dar nu îndrăznește, pe de o parte, să meargă la sursa inițială spre a stabili textul, iar pe de alta, să-i detroneze pe cei doi simpli editori (Jarník și Bîrseanu) de pe frontispiciul volumului și să treacă în loc, făcînd dreptatea cuvenită, numele lui Ion Micu-Moldovanu, prin strădaniile și sub îndrumarea căruia a fost realizată, totuși, această importantă colecție. Așa cum, în cazul unei alte însemnate colecții (*Materialuri folcloristice*) avea s-o facă Iordan Datcu, trecîndu-l pe Christea N. Țapu drept coautor alături de Gr. Tocilescu[10].

Și, fiindcă am amintit de această ediție, trebuie să arătăm că ea oferă o interesantă soluție ce ar putea fi adoptată și în cazul editării altor culegeri de folclor. Reordonînd întreg materialul pe genuri, specii și în funcție de tipologiile apărute între timp, ea face, în sfîrșit, accesibilă cercetării moderne o colecție greu de consultat.

În orice caz, ordonarea textelor în funcție de ultimele cîștiguri din domeniul cercetării folcloristice se impune în cazul editării tuturor manuscriselor încă inedite de literatură populară din secolul al XIX-lea, și în primul rînd a amplelor arhive de materiale primite ca răspunsuri la chestionarele lui Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, și Nic. Densușianu. Personal, am experimentat acest lucru în cadrul volumului *Vechi cîntece și tradiții populare românești*[11], ce grupează cele mai reprezentative texte în versuri din răspunsurile la „Cestionarul istoric" al lui Nic. Densușianu, și în cele 2 volume de *Literatură populară*, alcătuite pe baza răspunsurilor primite la chestionarele lui Hasdeu (*Programa pentru adunarea obiceielor juridice ale poporului român* și *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română*), ce urmează să apară la Editura Minerva în cadrul seriei *Opere*, de B. P. Hasdeu.

Se cuvine să arătăm, însă, că alegerea textului de bază în asemenea situații reprezintă o operație extrem de dificilă, întrucît editorul are, nu o dată, de ales între zeci de variante ale unuia și aceluiași subiect, ce-și cer dreptul a fi selectate.

În ce ne privește, am dat cîștig de cauză variantelor celor mai rotunde artistic și, pe cît posibil, celor mai complete (din punctul de vedere al cuprinderii episoadelor cu circulație în cadrul textelor respective), iar în cazul subiectelor foarte rare și a acelora care se dezvoltă în subtipuri am reținut în corpul volumului două sau chiar mai multe variante. Căci, din nefericire, editorul nu are posibilitatea să-i ofere cercetătorului întrea-

ga bogăție de variante[12] în hățișul cărora acesta să poată urmări pînă la nuanță materializarea ideilor și imaginilor-forță proprii fiecărui motiv și subiect.

Spre a sugera, totuși, deschiderile și dezvoltările particulare firești ale episoadelor în cadrul textelor paralele, am reprodus, în compartimentul de *Variante*, în primul rînd diferențele mai însemnate de conținut față de prototipul ales de noi, în așa fel încît să se poată alcătui măcar tipologic o imagine concludentă asupra vieții subiectului dat, în care sens materialul însuși se subsuma.

Căci, spre deosebire de versiunile creațiilor literare, ce înfățișează configurarea acestora de la prima materializare la închegarea definitivă, variantele din răspunsurile la chestionarele menționate surprind viața motivelor folclorice pe orizontală, la dimensiunile întregii suprafețe a țării (ele fiind înregistrate din sute de localități în decursul a cel mult 3—4 ani). De unde și interesul lor de excepție.

Dar chiar structura notelor și comentariilor cerute de publicarea critică a textelor folclorice din răspunsurile la chestionarele menționate se configurează întrucîtva diferit de aceea a secțiunilor similare din ediții-ile de clasici.

Avînd de a face cu materiale colecționate în circumstanțe speciale, se cuvine ca editorul să refacă pentru fiecare text în parte împrejurările care au generat fie debitarea, fie notarea lui. Deci, e nevoie, înainte de toate, de indicarea întrebării în dreptul căreia el figurează ca răspuns (în manuscris) și de înfățișarea exactă, și pe cît posibil detaliată, a contextului explicativ (în care se păstrează) cu reproducerea, după necesități, a descrierii obiceiurilor și practicilor care-l însoțesc, a interpretărilor date de informator și referent și, evident, a indicațiilor privitoare la locul, data și persoana celui de la care s-a cules. Rămînînd ca abia după aceea să se desfășoare comentariul propriu-zis al editorului despre circulația motivului respectiv în opera inițiatorului anchetei (fie că e vorba de Odobescu, Hasdeu sau Densușianu), despre eventualul schimb epistolar cu referenții à propos de subiectul dat, despre utilizările textului în cauză în cercetările de specialitate, despre individualitatea acestuia față de variantele din celelalte colecții ș. a. m. d.

Dificilă în sine și întîmpinată cu suspiciune din cauza largului spațiu tipografic pe care îl presupune, maniera aceasta de concepere a aparatului critic reprezintă, totuși, singura modalitate de transformare a unei ediții de felul celei de față într-un instrument efectiv de lucru, care să-l scutească pe cercetător de a mai consulta manuscrisele.

Am lăsat special la urmă problema stabilirii textului, întrucît discuțiile — și așa spinoase prilejuite de publicarea operei marilor clasici — capătă în cazul editării culegerilor de folclor din secolul al XIX-lea un spor substanțial de dificultate. Și aceasta deoarece norma grafică, și așa destul de labilă și complexă, se complică aici la tot pasul cu experimente de transcriere fonetică prin intermediul unor rudimente de notații cu semne diacritice și de utilizări personale ale sistemului curent, sau se estompează în jungla de greșeli a referenților, făcîndu-te cu anevoie să ghicești dacă e vorba de particularități reale de limbă sau de denaturări involuntare, făcute doar în scris.

Evitînd detaliile — pe care într-o anume măsură le-am expus în nota asupra ediției la Nic. Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții populare românești* — dorim să atragem doar atenția că editorul culegerilor de

folclor, și în mod special al culegerilor de felul răspunsurilor la chestionarele amintite — la care au participat sute de referenți-culegători —, trebuie să discearnă cu atenție faptele de limbă, evitînd, pe cît posibil, unificarea cu orice preț, ce constituie normă obligatorie pentru editorul marilor clasici. Cu riscul de a nu întruni adeziunea specialiștilor, am pleda ca editorul textelor de literatură populară să dea curs faptelor particularizante întîlnite, mergînd pînă la eventualitatea contradicției pe aceeași pagină. Căci ar fi păcat ca strădaniile de transcriere fonetică și cu particularități regionale, deci de transcriere fidelă, să fie anihilate printr-o unificare forțată.

Din multiplele chestiuni de stabilire a textului cu care e confruntat editorul colecțiilor de folclor la tot pasul, am ridica în articolul de față o singură problemă care ne frămîntă mai de mult. Este vorba de chestiunea redării grafice a versului popular.

Printr-o tradiție, ce urcă în timp cel puțin pînă la Alecsandri, versul popular românesc este segmentat, conform realității poetice, în funcție de rimă sau asonanță și transcris după cum îl cunoaștem cu toții. Așa îl transcrie culegătorul direct după spusa informatorului, așa îl transcrie editorul, indiferent că îl întîlnește în manuscris notat unul sub altul (sub formă de poezie) sau în continuare (sub formă de proză).

Și totuși, în două cazuri (în cadrul colecțiilor *Poezii populare române*[13] și *Poezii populare din Transilvania*[14]), versul este rupt cu totul altfel, în dezacord atît cu tradiția, cît și cu realitatea poetică. Din cinci versuri, de pildă, luate absolut la întîmplare, dintre care primul e transcris normal: „Foicică solz de pește, / Turcul / Bea, / Se veselește, / Badiul / Țipă / Și răcnește, / Bădiuleasa / Mi-l privește, / Dar nimica / Folosește / Și nimica / Nu-ndrăznește" *(Badiul*, p. 599), G. Dem Teodorescu face 13 versuri, absolut arbitrare.

Întrebarea este dacă aceste așa-zise versuri trebuie păstrate de editor și perpetuate fără discernămînt critic? Cu atît mai mult cu cît însuși culegătorul este inconsecvent și transcrie versuri similare în mod deosebit. De exemplu: Foicică solz de pește / Marcul bea, se veselește / Mă-sa țipă și răcnește" *(Marcul Viteazul*, p. 716). În ce ne privește, credem că nu! Și e păcat că în edițiile recente, pe care le-am salutat cu mare bucurie, editorii nu și-au asumat responsabilitatea restabilirii versului real. Ba chiar au încercat să-i justifice, împotriva evidenței, utilitatea, invocînd „efectele tipografice deosebite" și „efectele stilistice — în sensul ritmării și intensificării accentelor emoționale", uitînd pur și simplu că culegătorul de folclor nu poate dispune cum vrea de materialul adunat, că el trebuie să se supună obligatoriu realității fenomenului dat și să-l reproducă cu fidelitate. Altminteri, se face orice altceva afară de muncă științifică!

Și dacă culegătorul nu a urmat calea firească, e cazul, poate, ca măcar editorul anilor '80, al secolului XX, să se situeze pe poziții realmente științifice.

NOTE

* Comunicare ținută la Academia R. S. România, în cadrul simpozionului *Probleme ale editării textelor literare din secolele XIX—XX*, din 7 iunie 1985.

[1] Al. Odobescu, *Cestionariu sau Isvod de întrebările la cari se cere a se da răspunsuri în privința vechilor așezăminte ce se află în deosebitele comune ale României*, publicat de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, București, 1871.

[2] B. P. Hasdeu, *Obiceiele juridice ale poporului român. Programa.* Ediţiune oficială, Bucureşti, Tipografia Societăţii Academice Române, 1878, 61 p.; B.P. Hasdeu, *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1884, 16 p.

[3] Nic. Densuşianu, *Cestionariu despre tradiţiunile istorice şi anticităţile ţerilor locuite de români*, partea I: Epoca pînă la a. 600 d. Chr., Bucureşti, Lito-Tipografia Carol Göbl, 1893; Nic. Densuşianu, *Cestionariu despre tradiţiunile istorice şi anticităţile ţerilor locuite de români*, partea II: Epoca pînă la a. 600 d. Chr., Iaşi, Tipografia Naţională, Iaşi, 1895.

[4] Deşi în studiul introductiv la ediţia Vasile Alecsandri, *Opere, III, Poezii populare* (text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note şi comentarii, variante de Gheorghe Vrabie, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti, 1978), se dau toate detaliile asupra paternităţii textelor incluse în culegerea poetului, în corpul volumului nu se operează nici o demarcaţie, reproducîndu-se colecţia cu exactitate după ediţia din 1866.

[5] *Literatura populară*, Introducere — Poeme originale de inspiraţie folclorică — Lirica populară — Balade — Dramatice — Basme în proză — Irmoase — Paremiologie — Note şi variante — Anexe — Exerciţii & Moloz — Caetul anonim — Bibliografie — Indice, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Academiei R. P. R., 1963.

[6] V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, ediţie îngrijită de D. Murărăşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971; ed. a II-a, în 2 vol., la aceeaşi editură, colecţia „Biblioteca pentru toţi", Bucureşti, 1973.

[7] *Ed. cit.* la nota 4.

[8] *Doine şi strigături din Ardeal, date la iveală de . . .*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1885, XV + 528 p.; ed. a II-a: Braşov, Editura Librăriei Ciurcu, 1895, 432 p.

[9] Ioan Urban Jarník şi Andrei Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, ediţie definitivă, studiu introductiv, inedite, note şi variante de Adrian Fochi, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1968, 967 p.

[10] Grigore G. Tocilescu—Christea N. Ţapu, *Materialuri folcloristice*, ediţie critică şi studiu introductiv de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, I, 1980; II—III, 1981.

[11] Nic. Densuşianu, *Vechi cîntece şi tradiţii populare româneşti. Texte poetice din răspunsurile la „Chestionarul istoric" (1893—1897)*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

[12] Ca în cazul acelei unice monografii dedicată de Adrian Fochi *Mioriţei (Mioriţa — Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, Bucureşti, Editura Academiei R. P. R., 1964).

[13] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, ediţie critică, note, glosar, bibliografie şi indice de George Antofi, prefaţă de Ovidiu Papadima, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

[14] I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, ediţie îngrijită de Maria Croicu, prefaţă de I. C. Chiţimia, Bucureşti, Editura Minerva, 1970.

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE ENREGISTRÉE établie par Constantin BRAILOIU (1951 — 1958) à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953. Réédition intégrale en 6 disques LP 30 cm. *WORLD COLLECTION OF RECORDED FOLK MUSIC* established by Constantin BRAILOIU (1951—1958). Complete re-edition on six LP records (30 cm) of recordings made between 1913 and 1953. AIMP I—VI ARCHIVES INTERNATIONALES DE MUSIQUE POPULAIRE du Musée d'ethnographie de la Ville de Genéve. INTERNATIONAL ARCHIVES OF FOLK MUSIC of the Geneva Ethnographic Museum. Disques VDE—GALLO 30 — 425/430

TIBERIU ALEXANDRU

Casetă cu cele şase discuri, însoţite de o cuprinzătoare broşură (36 p. 30/30 cm) cu următorul cuprins : PRÉFACE à l'édition originale par Ernest Ansermet — PREFACE to the original edition by Ernest Ansermet (p. 5) ; INTRODUCTION par Laurent Aubert — INTRODUCTION by Laurent Aubert (p. 6—7) ; BRAILOIU, COLLECTEUR, COMPARATISTE ET STRUCTURALISTE. Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie par Jean-Jacques Nattiez — BRAILOIU, A STRUCTURALIST AND COMPARATIVIST COLLECTOR. A Contribution to the History of Ethnomusicology by Jean-Jacques Nattiez, un veritabil studiu, cu următoarele părţi : 1. *L'œuvre de Brailoiu* ; 2. *La Collection universelle de musique populaire enregistrée* ; 3. *Modalités de la présente réédition* ; 4. *Brailoiu comparatiste* ; 5. *Brailoiu et l'histoire* ; 6. *Un modèle de la création musicale collective* ; 6. *Brailoiu précurseur du structuralisme* (p. 10—29) ; broşura mai cuprinde şi un număr de 27 de ilustraţii (p. 4, 9, 31—36). Fiecare disc se află într-o elegantă mapă cu 1 + 2 fotografii pe coperte (cea înfăţişîndu-l pe C. Brăiloiu culegînd cu fonograful de la un cimpoier din Fundu Moldovei, jud. Suceava, se repetă pe ultima copertă (verso) a fiecărui disc). Două pagini sînt rezervate textelor explicative, în limbile franceză şi engleză, însoţite la fiecare mapă de un număr variabil de fotografii (între 2 şi 3). Cele 169 de documente sonore, orînduite pe diferite etnii, sînt împărţite pe cele şase discuri după cum urmează : Disque I, AFRIQUE : Haoussas — Touaregs — Peuls — Ethiopiens — Pygmées Babinga — Baoulés — Kabyles ; Disque II, ASIE & ESQUIMAUX : Turcs — Géorgiens — Hindous — Japonais — Formosans Takasago — Chinois — Esquimaux Caribous ; Disque III, EUROPE 1 : Roumains — Ukrainiens roumanophones — Macédo-Roumains — Grecs — Judéo-Espagnols — Bulgares ; Disque IV, EUROPE 2 : Serbes — Bosniaques — Italiens — Sardes — Corses — Basques — Portugais ; Disque V, EUROPE 3 : Français — Wallons — Flamands — Irlandais — Gaëls — Anglais ; Disque VI, EUROPE 4 : Suisses alémaniques — Allemands — Autrichiens — Norvégiens — Estoniens — Russes. După cum se indică pe coperta broşurii explicative, Colecţia universală a apărut în anul 1984 (mai exact la 1 decembrie 1984).

După cum am mai arătat, Constantin Brăiloiu a fost partizan convins al înregistrărilor sonore de folclor muzical[1], iar Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români, pe care

a întemeiat-o în 1928, a folosit fonograful de la primele sale culegeri, fonograful „Edison", aparat rudimentar dar cel mai la îndemîna cercetătorilor în acea vreme. (Cea dintîi expediție, din vara anului 1928, în comuna bucovineană Fundu Moldovei, a premers de fapt înființarea Arhivei de Folklore.) Vestita metodologie a lui C. Brăiloiu, pe care a publicat-o în 1931, concomitent la București[2] și la Paris[3], precizează: „Grija obiectivității ne va impune mai întîi înregistrarea mecanică a melodiilor. Numai mașina este obiectivă și numai reproducerea ei este întreagă și netăgăduită. Oricît de bine am scrie o melodie sub dictat, tot va lipsi ceva notațiilor noastre, de n-ar fi decît timbrul vocii și colorația aceea deosebită datorită emisiunii populare, ca să nu mai vorbim de instrumente. De altă parte, nu se închipuie lucrare științifică lipsită de un permanent mijloc de control". Experiența pe care a dobîndit-o în acest domeniu l-a îndemnat să o popularizeze. La primul Congres internațional de folclor, ținut la Paris (1937), a vorbit despre tehnicile înregistrărilor sonore[4]. Din comunicarea sa este de reținut și ideea că înregistrările sonore îngăduie „păstrarea unor fenomene menite unei pieiri sigure".

Din pricina performanțelor mai mult decît modeste ale fonografului, cilindrii de ceară imprimați nu puteau constitui decît un fond documentar destinat studiului și lucrărilor de laborator. Singur discul înregistrat electric, după procedeele industriale clasice, dădea rezultate mulțumitoare. C. Brăiloiu a recomandat caselor editoare imprimarea unor formații autentice de muzică populară, aduse în Capitală de Arhiva de Folklore cu mare cheltuială. Încă în 1931, C. Brăiloiu se putea referi l- cîteva numere din catalogul casei „His Master's Voice", cu înregistrări făcute în colaborare. Dar casele editoare nu erau dispuse să înregistreze decît tarafuri cu soliști profesioniști, și acestea în număr redus. Așa fiind, C. Brăiloiu a hotărît să comande industriei înregistrări pentru nevoile științifice al Arhivei de Folklore, atît celei indigene („Lifa", „Cristal", aceasta botezată mai tîrziu „Electrecord"), care nu făceau întotdeauna înregistrări de calitate, cît și industriei străine („Odeon", „His Master's Voice" și „Columbia"). Acestea din urmă aduceau în țară periodic și pentru puțină vreme un aparataj de înregistrare, cînd de la Londra, cînd de la Berlin, și imprimau într-un studicu improvizat. Pentru înregistrările arhivei abia găseau cîteva ceri, deși erau plătite cu bani grei. Cerile imprimate erau apoi prelucrate în fabricile respective de peste hotare și după cîteva luni se primeau discurile, cîte10—12 de fiecare înregistrare, ce e drept foarte bine imprimate. Numărul înregistrărilor pe disc, făcute în acest chip de Arhiva de Folklore, se ridică la un total de 851 de fețe, cu un număr total de 1748 de melodii[5].

Dorința lui C. Brăiloiu de a populariza înregistrările științifice într-o „antologie sonoră a muzicii populare românești" nu s-a putut realiza pe potriva planului său, elaborat în amănunt. Puterile publice au rămas mute la memoriile și întîmpinările ce le-au fost înaintate. În această situație s-a purces la înfăptuirea lucrării cu mijloacele mai mult decît modeste ale Arhivei de Folklore și în 1941 a fost scos primul album: *Țara Oașului*, cu cinci discuri imprimate pe o singură față, cu 12 piese aparținînd principalelor genuri ale folclorului din partea locului. În colaborare cu Ministerul Propagandei Naționale, C. Brăiloiu scoate încă trei antologii sonore, dintre care două mape cu cîte trei discuri fiecare cu *Jocuri populare românești*, și o mapă cu două discuri: *Nuntă țărănească transilvăneană* [*Nunta în Someș*]. După temeinice lucrări pregătitoare, s-au copiat pe cele 16 fețe ale acestor discuri piese caracteristice diferitelor vetre folclorice ale țării.

Din cele arătate, reiese interesul deosebit și stăruitor pe care C. Brăiloiu l-a acordat înregistrărilor pe disc și popularizării acestora prin publicații cu caracter antologic. Într-o scrisoare din 23 martie 1947, pe care mi-a trimis-o din Geneva, îmi scria: „Ar fi foarte multe de făcut prin Apus. Grozav aș fi vrut să fac matrițe după discurile de la Musée de l'Homme, pe cari le-am furicat amănunțit și din cari aș putea scoate ce e mai bun. Dar banii?" Pînă una-alta, C. Brăiloiu a izbutit să scoată în 1950 un foarte frumos album: *Musique populaire roumaine*, cu patru discuri (opt piese), însoțite de o notă explicativă (4 pagini), album editat de „Département d'ethnologie musicale du Musée de l'Homme" din Paris.

Planul lui Constantin Brăiloiu, de a pune în circulație antologii sonore cu muzică populară din diferite colțuri ale lumii, a putut fi înfăptuit în cadrul Arhivelor internaționale de muzică populară (Les archives internationales de musique populaire — AIMP), întemeiate pe lîngă Muzeul de etnografie al orașului Geneva pe data de 26 iunie 1944, din inițiativa sa, călduros sprijinită de Eugène Pittard, directorul muzeului, și al căror director științific a fost numit. În colaborare cu Société suisse des traditions populaires și cu sprijinul Fundației „Pro Helvetia", a publicat între anii 1950 și 1954 o „Serie elvețiană", alcătuită din 13(?) discuri. Între înregistrări se află și 16 piese din folclorul copiilor, culese de C. Brăiloiu întovărășit de E. Pittard, la o școală din Geneva, în 1946. În fine, între anii 1951 și 1956, sub auspiciile Consiliului internațional al muzicii (CIM) și cu sprijinul acordat de UNESCO, a apărut *Colecția universală de muzică populară înregistrată*: opt albume cu 40 de discuri, însoțite de texte explicative bilingve, în franceză și engleză[6]. Precizez că aceasta a fost gata în anul 1956, nu în anul 1958, cum se arată, desigur, după *Bibliografia lucrărilor lui Constantin Brăiloiu* publicată de André Schaeffner în 1959[7]. Într-o lungă scrisoare cu observații asupra numărului 1—2 al „Revistei de folclor", apărut la finele anului 1956, pe care mi-a trimis-o de la Paris la 1 iunie

1957, C. Brăiloiu preciza cele ce urmează : „Cu privire la actualitate văd că «Rev[ista] de folc[lor]» e pe alocurea cam întîrziată. Colecția zisă «Collection Universelle», făcută de mine pentru UNESCO, s-a încheiat de un an și mai bine cu discul no. 40 (nu 10)"[8]. *Deci anul în care s-a terminat editarea celor 40 de discuri ale Colecției universale este 1956 nu 1958* !

Fiecare din cele 169 de piese selecționate de C. Brăiloiu „se recomandă printr-un caracter particular de structură muzicală, care reține atenția și îl incită pe etnomuzicolog la meditație", scria Paul Collaer într-o recenzie din 1957[9]. Sau, după Gilbert Rouget : „Extrem de selectivă, [Colecția universală] a făcut cunoscute și uneori a scos la iveală documente muzicale de cel mai înalt interes științific"[10]. Colecția lui Brăiloiu a fost, în acea vreme, neîndoios, și cea dintîi și cea mai vastă antologie de folclor muzical din lume. Editată într-o vreme cînd discul cu microrile detrona discul „standard" de 78 de ture, Colecția universală a rămas, din nefericire, prea puțin cunoscută. Mărturisesc că am știut cuprinsul acestei lucrări din bibliografia lui A. Schaeffner[11], dar nu am avut prilejul să ascult nici unul din cele 40 de discuri ale ei. Valoarea de netăgăduit a documentelor sonore, unele din ele fiind cele dintîi înregistrări ale folclorului muzical al unor etnii ori unicatele unor piese azi dispărute sau date uitării, a ridicat necesitatea reeditării integrale a colecției.

Reînsuflețirea Arhivelor internaționale de muzică populară din Geneva (AIMP), a căror activitate a încetat o dată cu moartea lui Const. Brăiloiu (20 decembrie 1958), a fost posibilă abia după un pătrar de veac, în noiembrie 1983, la propunerea actualului director al muzeului, Louis Necker, sprijinit de d-na Marguerite Lobsiger-Dellenbach, fostă directoare a muzeului pe vremea lui Brăiloiu, și de etnomuzicologul de reputație universală Samuel Baud-Bovy, membri fondatori ai arhivelor. Sufletul acestora este actualmente Laurent Aubert, secretar general al AIMP, un fin muzician, îndrăgostit de muzica medievală (cîntă din mai multe instrumente de epocă: lăută, tympanon, orgă portativă ș. a.), totodată experimentat etnomuzicolog (a făcut culegeri în Nepal, Iava, Bali, Maroc). Este un foarte bun cunoscător al operei lui Const. Brăiloiu, pe care o popularizează cu entuziasm. Reeditarea principalei sale opere discografice este, hotărît, cea mai de seamă înfăptuire de pînă acum a AIMP.

Prezenta reeditare a fost pregătită de Jean-Jacques Nattiez, profesor la Facultatea de muzică a Universității din Montreal (Canada), și realizată de Laurent Aubert, cu autorizarea și îndemnul Consiliului internațional al muzicii, cu sprijinul Departamentului de arte frumoase și cultură al orașului Geneva și al Societății prietenilor Muzeului de etnografie genevez, precum și cu colaborarea tehnică și materială a Universității din Montreal, a Radiodifuziunii romande și a Atelierelor de etnomuzicologie din Geneva. La realizarea tehnică au contribuit : Jean Décarie (de la sectorul electroacustic al Facultății de muzică a Universității din Montreal) și Jacques Goy (de la centrul de copiat al Radiodifuziunii Suisse Romande). S-a beneficiat și de sfaturile d-nei Marguerite Lobsiger-Dellenbach și ale Emiliei Comișel, colega noastră, precum și ale d-lor Samuel Baud-Bovy, Louis Necker și Gilbert Rouget.

Prof. Jean-Jacques Nattiez, cu concursul lui Jean Décarie, a copiat discurile vechii colecții pe o bandă-mamă, în studioul electroacustic al Facultății de muzică a Universității din Montreal și pe spezele acesteia. Nu s-au găsit însă fondurile necesare editării în Canada a Colecției universale. Acest lucru a fost posibil însă în cadrul AIMP, după cum s-a văzut, prin Laurent Aubert, căruia i se datorește și inițiativa orînduirii documentelor sonore pe continente. Repicajul a fost făcut pe un egalizator Orban 672 A, căutîndu-se, însă, la toate exemplele, să nu se altereze printr-un filtraj excesiv calitatea lor sonoră, timbrul original al vocilor sau al instrumentelor. Trebuie spus — și subliniat — că rezultatul tehnic al recopierilor este remarcabil. Adesea nici n-ai crede că e vorba de înregistrări uneori foarte vechi (cel mai vechi disc datează din 1913 !). În plus s-a realizat o stereofonie sintetică a vechilor înregistrări, toate mono, ceea ce contribuie la o audiție plăcută.

Pe ultima copertă (verso) a fiecărei mape se indică cuprinsul discului : etnia, țara și regiunea de baștină, culegătorul sau culegătorii și data culegerii, instituția care a patronat culegerea sau în al cărei patrimoniu se află documentul original ori care l-a editat, numărul de ordine, genul și titlul piesei, din ce a fost cîntată (voce și voci de femei, voce sau voci de bărbați, instru-

mentul sau instrumentele muzicale[12], durata fiecărei piese și eventuale observații; se fac totodată trimiteri la numerele din prima ediție a Colecției universale (indicate cu sigla CU) și la numerele matrițelor (cu sigla AI și altele). Între culegătorii documentelor sonore se află cunoscuți cercetători, între care: Paul Budry, Paul Collaer, Alain Daniélou, J. L. Campbell, Claudie Marcel-Dubois, Ernst Emsheimer, Jean Gabus, Melpo Merlier, Rolf Myklebust, Giorgio Nataletti, Gilbert Rouget, Adnan Saygun, Jean Servier și, bineînțeles, Constantin Brăiloiu însuși. În afară de materialele românești, Brăiloiu mai apare, în calitate de culegător, la o baladă irlandeză, înregistrată în colaborare cu G. Nataletti (1949) și la patru piese din Macedonia iugoslavă, culese în colaborare cu R. Laufer (1951).

Constantin Brăiloiu a folosit discurile Colecției universale la ilustrarea unui număr de 26 de emisiuni radiofonice, pe antena „Radio Suisse Romande", între anii 1951 și 1954. Durata lor variază între 19 și 36,5 minute. Ele cuprind și alte exemple muzicale, iar textele sînt pe potriva întinderii și conținutului fiecărei emisiuni în parte. Pentru două dintre conferințe, închinate folclorului spaniol din Asturia, nu există corespondențe în discurile colecției. Este posibil ca prof. Jean-Jacques Nattiez să aibă dreptate în presupunerea că Brăiloiu ar fi consacrat și acestei culegeri cîteva fețe de disc, dacă Colecția universală nu ar fi fost curmată de prematurul său deces[13]. După cum am arătat mai sus, C. Brăiloiu mi-a scris că lucrarea „s-a încheiat" cu discul cu nr. 40. Totuși, s-ar fi putut să continue colecția, dacă posibilitățile financiare i-ar fi îngăduit, și cu alte înregistrări, în primul rînd din cele cu care și-a ilustrat conferințele radiofonice, eventual și cu altele. Continuarea colecției ar fi fost înlesnită de modul în care erau editate discurile: pe cele două fețe ale unui disc încap doar aproximativ șase minute de muzică, de unde o autonomie în ceea ce privește cuprinsul fiecărui disc în parte, fapt care se vede limpede în vechea Colecție universală, în care discurile se succed în ordinea în care au fost copiate pe ele documentele respective (1. Haoussas, 2. Suisses alémaniques, 3. Écossais (Gaëls), 4. Roumains ș.a.m.d.).

Emilia Comișel a semnalat editorilor faptul că unele din conferințele radiofonice ale lui Brăiloiu au fost publicate în săptămînalul radiodifuziunii belgiene „Micro-Magazine", cu totul 16 conferințe, apărute între 6 februarie 1955 și 7 iulie 1957[14]. Arătate în amănunt de Jean-Jacques Nattiez într-un tabel pe care l-a întocmit[15], la noi urmează să apară în volumul de *Opere* aflat în pregătire. După Nattiez, conferințele „au un caracter didactic, respectiv științific, mai pronunțat decît notițele [discurilor], ca și cum [Brăiloiu] ar fi voit să facă din Colecția universală un instrument de popularizare. În emisiuni, Brăiloiu citește un text, face un veritabil curs și nu se sfiește să folosească termeni muzicologici tehnici: spre norocul nostru, el a făcut ceea ce se consideră astăzi că fiind *de la mauvaise radio!*"[16]. Din confruntarea conferințelor cu textele explicative ale discurilor, ca și cu alte scrieri ale lui Brăiloiu, Jean-Jacques Nattiez deslușește și sistematizează gîndirea științifică a învățatului român, relevînd, între altele, preocupările de comparativist ale acestuia. Dînsul stabilește conexiuni și implicații, îmbogățind încă numeroasele trimiteri operate de Brăiloiu însuși, pentru fiecare caz analizat în parte: *Ritmul copiilor, Ritmul aksak, Ritmul giusto silabic, Scările, Cîntecul lung, Muzica polifonică populară, „Muzica cu program", Cromatismul oriental, Diferențierile în sînul aceleiași etnii între „muzică populară" și „muzică cultă"* ș. a. m. d.[17].

Ar fi multe de spus despre fiecare din cele 169 de piese ale Colecției universale. Semnalez doar cîteva cazuri mai deosebite, unele interesînd în mod direct folclorul nostru.

Pe primul disc se află „iodlerul" pigmeu cules în inima pădurii ecuatoriale, regiunea Ouesso din Republica Congo, de A. Didier și G. Rouget (1946). Este *Yéli*, cîntec magic pentru vînarea elefantului, intonat de o solistă și un cor de femei pigmee babinga-bangombe. Exemplul a devenit celebru de cînd, cu ajutorul lui, Const. Brăiloiu a demolat o ilustră teorie, clădită pe supoziții, asupra obîrșiei pastorale și instrumentale a acestui curios artificiu vocal[18]. (În colecția de față întîlnim admirabile exemple de iodler și în cîntecele polifonice ale georgienilor.) Învățatul român atrage totodată atenția asupra polifoniei populare, adesea bazată pe terță, în folclorul pigmeu. „Că această polifonie există din cele mai îndepărtate vremi la populații rămase la adăpost de orice influență europeană, s-a demonstrat de mai bine de cincizeci de ani — scrie Brăiloiu — (fără ca, pentru aceasta, maeștri străluciți să fi încetat a profesa că

muzica pe mai multe voci este o invenție a Europei Occidentale)". Dimpotrivă, „modelele populare sînt probabil la obîrșia compozițiilor polifonice ale evului mediu european". Exemplele de polifonie din Colecția universală sînt numeroase; pe lîngă ale africanilor congolezi: la peuli (ramură a berberilor), la turci, la georgieni, la populația takasago din Taiwan, la macedoromâni, la greci, la bosniaci, în Macedonia iugoslavă, la sarzi, la corsicani, la basci, la portughezi, în Elveția alemanică, la austrieci, la estonieni, la ruși . . .C. Brăiloiu relevă uneori la aceeași etnie coexistența unor diferite tipuri polifonice, bunăoară la takasago, la macedoromâni, la georgieni; la aceștia din urmă deslușește „adevărate sisteme polifonice, pe de-a-ntregul diferite unele de altele". Referindu-se la muzica improvizatorică pe patru sau chiar pe cinci voci din Sardinia, arată că urzeala ei polifonică este țesută din acorduri „perfecte", minuite însă în afara regulilor scolastice. Unii specialiști o pun în legătură cu străvechiul *launeddas* (triplu clarinet cu o țeavă lungă de ison și două țevi melodice, una mai lungă, legată de țeava de ison, și una mai scurtă, independentă, cu ancii simple ca ale cimpoaielor noastre sau ca ale dublului clarinet egiptean *al-argūl*, cu care instrumentul sard se aseamănă), a cărui muzică este constituită de o diafonie sprijinită pe o pedală[19]. O statuetă din bronz, înfățișînd un personaj care cîntă dintr-un instrument cu trei țevi, relicvă preistorică păstrată în Muzeul arheologic din Cagliari, dovedește, după cercetători, marea vechime a instrumentului contemporan. Giulio Farra — negreșit cel mai bun cunoscător al Sardiniei — crede chiar că polifonia vocală din partea locului derivă din terțele scoase de *launeddas*. „*Forse che si, forse che no* — scrie Brăiloiu. Clarinetele figurinei din Cagliari (presupunînd că ar fi clarinete) nu redau, vai, nici un sunet, și nu vom ști niciodată dacă ele făceau în realitate să se audă terțe". Cu ascuțiș critic se ridică C. Brăiloiu și împotriva contrafacerilor pe care le suferă pe alocuri cîntecul popular. „Poporul rus — scrie el — este din cele care cîntă spontan pe mai multe voci, dar ce a rămas din această polifonie naturală, atît de originală și atît de atrăgătoare, în adaptările din concertele și café-concertele de la noi? Un stil teatral și declamator, tributar armoniei occidentale și operei, care desfigurează atît de mult maniera populară încît este anevoie chiar să-ți închipui modelul pe care aceste parafraze înșelătoare pretind să-l imite".

Pe primul disc se află gravată și o foarte interesantă „muzică cu program" din folclorul tuaregilor din Ahaggar (Hoggar). Prin glasul unui simplu fluier se istorisește un „rezzu", expediție de pradă, socotită pînă nu demult singura îndeletnicire onorabilă a oamenilor liberi. Este atacată turma unor păstori peuli. La început animalele pasc liniștite. Un semnal de alarmă și urmează învălmășeala: galopul iepelor încălecate de peuli, fuga vacilor urmărite și — o octavă mai jos — cursa dromaderilor agresorului. Pe discul următor, altă „muzică cu program": *Povestea mioarei negre* din folclorul turc, cîntată din *kaval* (fluier mare fără dop), de un fluieraș din Anatolia centrală: un cioban sărac, îndrăgostit de frumoasa fată a bogatului său stăpîn, cutează să o ceară de nevastă. Stăpînul îl supune la o grea încercare: trei zile să nu dea oilor decît sare și apoi să le împiedice să se adape doar prin glasul instrumentului. Ciobanul reușește, doar că o mioară laie intră în apă și, fără să bea, îl privește în ochi. Mirat peste fire, viitorul socru îi cere să-l lămurească. „Altădată am fost nedrept cu ea — explică ciobanul — și acum mi-a amintit"! Pe disc se află doar „scena la riuleț", o melopee înrudită cu doina noastră. Brăiloiu nu ne spune — de fapt se mulțumește mai ales cu trimiteri de la un disc la altul, — dar el a cules din Trestieni — Prahova o interesantă variantă, care și ea dezvăluie puterea de farmec a cîntărilor păstorești „de întors": Tînjală propune unui turc, care era pe cale să-i ia viața, următoarea încercare: va lăsa oile neadăpate trei zile și cînd, în plină arșiță, va duce turma însetată la apă, o va opri, la zece pași de izvor doar cu glasul fluierului. Și într-adevăr, cînd oile aleargă înspre apă, Tînjală pune fluierul la gură și cîntă. Ca prin farmec, oile se opresc și se întorc în jurul său. Și așa Tînjală scapă de primejdie. Pe al treilea disc găsim o variantă bulgărească a *povestirii ciobanului care și-a pierdut oile*, atît de răspîndită în folclorul nostru. Subiectul este același, iar melodia de jale care tălmăcește starea sufletească a ciobanului este o variantă de doină propriu-zisă românească. Este cîntată din fluier cu dop („flûte à bec"), cum ni se spune. După sunet pare însă mai degrabă din „caval bulgăresc", fluier mare fără dop (înrudit cu cel turcesc și cu fluierul mare moldovenesc de la noi). Jocul care încheie povestea muzicală bulgărească este o *răceniță*, în ritm aksak, similar

cu al *geamparalelor* românești. Brăiloiu nu a scăpat prilejul de a sublinia răspîndirea largă a ritmului „schiop", „hodorog" sau „împiedicat", cum îl numește poporul, ritm „pretins bulgăresc", și anume în întregul Balcan, în Turcia, la turcmeni, în Indii, în Africa neagră și albă, în Spania și pînă în Elveția. (Răspîndirea acetui *sistem ritmic* este însă și mai mare, așa cum însuși Brăiloiu ne-a arătat în mai multe rînduri.) Pentru acest motiv, l-a numit „aksak", cu un termen împrumutat din teoria muzicală orientală (turcească), evitînd să-l lege de un anume popor, așa cum fac încă cei ce continuă să-l numească, după pilda lui B. Bartók, „ritm bulgăresc".

În Colecția universală se află mai multe piese în ritm aksak, bunăoară un frumos cîntec de petrecere românesc, în ritm de *geampara*, cu trei timpi, al treilea mai lung, și încă o *răceniță* bulgărească, cu același ritm, aceasta din cîmpoi. În mod deosebit ne atrage atenția o frumoasă baladă grecească despre podul din Arta (variantă, cum se știe, a *Meșterului Manole*), baladă dansată, deci „baladă" în deplinul înțeles al cuvîntului, pe ritmul jocului *omal*, de patru timpi, cu al patrulea mai lung (deci o măsură aksak dublă). A fost înregistrată de la un rapsod originar din Pontos, ținut aflat în Asia Mică, în partea de sud-est a Mării Negre (Turcia). El își susține glasul cu *lyra* locală *(lýra tu Póntu)*, o vioară cu trei coarde acordate în cvarte, întinse deasupra unei cutii de rezonanță îngustă, aproape dreptunghiulară, cu ajutorul căreia se obține un fermecător limbaj armonic, în care abundă paralelisme de cvartă; limbaj muzical comun de altminteri și turcilor din partea locului, care numesc același instrument *kemençe*. În fine, comentînd un interesant dans de carnaval valon *(Danses des Gilles de Binche)*, fără melodie, desfășurat doar pe duruitul tobelor, agrementat cu zvon de clopoței și zurgălăi (spaima demonilor), C. Brăiloiu observă ici-colo ritmuri neregulate, care ar veni de departe!

Léon Algazi, culegătorul celor șase piese din folclorul iudeo-spaniol și autorul notiței explicative, semnalează ritmul „giusto silabic" al unei balade pe tema noilor născuți schimbați (fata stăpînei schimbată cu băiatul sclavei de moașele-vrăjitoare, de unde un mișcător conflict matern). Referindu-se la ritmul unui cîntec de nuntă cules de la kabili, C. Brăiloiu îl pune în legătură de înrudire cu această baladă, precum și cu un „miserere" italian și un cîntec religios de Crăciun basc. Studiat în folclorul românesc, sistemul ritmic „giusto silabic" vădește, la rîndul lui, ubicuitate: se găsește „în multe alte timpuri și locuri", cum spunea învățatul nostru.

Între cele patrusprezece piese din folclorul românesc, inclusiv dialectul aromân (două doine, patru cîntece, o sîrbă vocală, un cîntec de pahar, patru cîntece de nuntă și două bocete) se află o „horе lungă" din Țara Oașului și o „dragoste" ilfoveană, ambele „doine propriu-zise". După cum am arătat, C. Brăiloiu semnalează variante în folclorul turcesc și în folclorul bulgăresc; de asemenea el trimite la piesa pastorală cîntată de un cîmpoier din Macedonia iugoslavă, la o poveste împletită cu cîntece din folclorul hausa (teritoriul Nigerului) despre lupta unei păsărele modeste cu îngîmfata dropie (în chip de mare senior, înconjurat de o ceată mare de grioți), trimite apoi la un cîntec francez pentru îndemnarea boilor *(Briolée aux bœufs)* și chiar la un *Betruf* elvețian (în a doua emisiune radiofonică). În una din cele două emisiuni închinate folclorului din Asturia, remarcă existența unor înrudiri cu doina românească, adăugînd că asemenea melodii se găsesc și în alte părți ale lumii, și că nu au caracter specific arab. De asemenea într-o emisiune radiofonică, trimite și la tuaregi.

Prima din cele trei piese elvețiene este un foarte frumos *Alpsegen* (Binecuvîntarea muntelui), cîntat din *alphorn*, bucium cu țeavă conică încovoiată, cu pavilionul larg (similar cu buciumul nostru din Munții Neamțului). Azi lipsit de înțelesul primordial de „invocație instrumentală", neîndoios magică, cîntecul ne oferă unul din multiplele exemple de melodii pentatonice, observate în numeroase ocazii în muzica populară a lumii. „Universalitatea" pentatonismului este ilustrată în Colecția universală printr-un mare număr de piese din Africa, din Asia, din Europa. Într-o conferință radiofonică consacrată folclorului scoțian, C. Brăiloiu propune o privire panoramică asupra pentatonismului, întrebîndu-se însă: „Rămîne asemănător lui însuși peste tot, în Congo ca și în Appenzell, în Indonezia ca și în Bielorusia? Sau, dimpotrivă, diferitele popoare ale lumii îl folosesc pe potriva gustului fiecăruia din ele? Sau și mai bine, slujindu-se de o manieră identică, originalitatea lor iese la iveală pe alte căi decît gama, ca bunăoară ritmul, arhitectura particulară a cîntecelor sau chipurile lor specifice de a cînta?"[20].

Constantin Brăiloiu a subliniat în mod deosebit un document sonor unic: cîntecul francez de muncă *Briolée aux bœufs* (pe care aș cuteza să-l traduc prin „Hăitul boilor"), înregistrat în regiunea Berry în 1913, de profesorul de la Sorbona, Ferdinand Brunot, pentru „Archives de la parole". Gravat în adîncime pe un disc „cu safir", pe care aparatele contemporane nu-l pot reproduce, de unde și „somnul" îndelungat în arhive a piesei, „totodată celebră și necunoscută". Această „încantație imemorială", menită să încurajeze și să îndemne boii la muncă, a fost frumos descrisă de George Sand, în a sa *Mare au Diable*. Frederic Chopin, pe cînd stătea în casa scriitoarei din Nohant, s-a căznit ceasuri îndelungate să fixeze

pe portativ „unele fraze" ale acestei aspre melopee rustice. Iar Curt Sachs vorbește despre ea prin aluzie, în *Prolegomene la o preistorie muzicală a Europei*, văzînd în ea una din relicvele în viață care ne îngăduie să urcăm pînă la izvoarele primare ale muzicii. Cîntare cu caracter recitativ, de formă liberă-improvizatorică, cu finală lungă, este întreruptă din loc în loc de interjecții de îndemn. Colecția universală cuprinde și alte piese asemănătoare : un cîntec pentru „adunarea vitelor" din folclorul peulilor, un „cîntec păstoresc" japonez, un „cîntec pentru treieratul grîului" *(tribbiera)* din Corsica și un cîntec norvegian de chemare a vitelor *(kulokk* — „pseudo-briolage" după Brăiloiu). Se află și alte cîntece în care munca de toate zilele se împletește sau s-a împletit odinioară cu magia : cîntecul pigmeu *Yéli* pentru vînarea cu plasa a elefantului (de care am mai pomenit), cîntec kabil la bătutul laptelui, cîntec japonez al pescarilor după un bun pescuit, cîntec takasago la semănatul meiului, citec takasago pentru ceremonia vînătorii, cîntec chinezesc la culegerea ceaiului, cîntec eschimos pentru vînarea focii, cîntec portughez la culegerea măslinelor, cîntec gael la țesutul tweed-ului, un *Alpenfahrt* elvețian (la urcarea spre pășunile alpine) și un cîntec rusesc la culesul inului. Vestigiu de altădată este și „Hora ciobanilor" din folclorul german (suab).

Între raritățile Colecției universale se numără ciudatul cîntec ritual takasago la semănatul meiului, mai sus pomenit : după noțiunile noastre muzicale, în el nu se poate desluși nici scară, nici ritm, nici formă, nici un principiu în conducerea vocilor !

Const. Brăiloiu îl laudă pe tînărul și îndeminaticul tehnician Gérard Colliot pentru cele cinci piese din folclorul basc înregistrate „pe viu", rod al unui simplu reportaj radiofonic, întreprins pentru propria sa plăcere, animat însă de o fierbinte dragoste pentru cîntecul popular și de o intuiție fără greș a funcției lui spirituale. Cuvinte de laudă găsește și pentru înregistrarea, tot pe viu, făcută de Paul Budry unui *Alpenfahrt* elvețian (căruia i-ar corespunde, probabil, „Porneala" păcurarilor noștri), piesă care se numără între „cele mai bune și mai caracteristice pe care le posedă Elveția pînă acum" (1956).

Pe Paul Collaer, într-o vreme director muzical la Radiodifuziunea Belgiană, îl laudă pentru strădania și perseverența cu care a scos la lumină o seamă de prețioase vestigii ale folclorului flamand[21]. Între cele cinci piese ale Colecției universale rezervate acestuia, menționez un cîntec de procesiune *(Ommergang)*, a cărui structură pentatonică, abia umplută de un sunet de trecere, îi trădează vechimea (unii cercetători îl datează încă din veacul al VIII-lea !), balada lui *Sire Halewijn*, ucigașul fetelor, care, prin farmecul cîntecului își atrăgea victimele în sinistrul său castel și le lua viața, pînă cînd o prințesă, mai puțin melomană, l-a păcălit și i-a tăiat capul, precum și cîntecul unui *carillon*, joc de clopote de diferite dimensiuni montate în clopotniță, mînuite prin diferite procedee. Flandra e plină de asemenea baterii de clopote, care împrăștie în văzduh arii populare (unele sînt foarte mari, ca cele din Bruges și din Malines, cel dintîi cu 45, al doilea cu 49 de clopote, dintre care cel mai mare cîntărește 8884 de kg).

Alături de cele trei balade deja pomenite, Colecția universală mai cuprinde și altele, unele rare și interesante. Deosebit de impresionantă — un model în felul ei — este o baladă eroică însufletită de un guslar bosniac : o singură frază muzicală, mereu variată, susținută și continuată, mereu și mereu de glasul aspru și nazal al *guslei* („vioară" cu o singură coardă, întinsă pe o cutie de rezonanță acoperită cu o membrană subțire de piele). O variantă bulgărească despre *Soacra rea* povestește cum nora și-a luat lumea în cap, după ce bărbatul ei, prea ascultător la sfaturile rele ale maicii sale, i-a înstrăinat copilul. Șapte ani a stat, travestită, printre ciobani. Cînd s-a înapoiat și-a aflat băiatul mare și soțul pocăit. Forma muzicală a cîntecului nu este nici liberă, dar nici într-o totul simetrică. Ca să se potrivească textului epic, este deosebit de mlădioasă. Interesantă este și balada irlandeză *Funia de fîn*. Un flăcău iubește o fată, dar maică-sa nu-l vede cu ochi buni. Ca să scape de el, îi cere să împletească împreună o funie de fîn. Tot împletind, flăcăul ajunge la ușă și, cînd îi trece pragul, mama fetei îi trîntește ușa în nas. Melodia este dintre cele mai frumoase. „Cu greu se poate închipui ceva mai nobil și mai pur, ca acest elan melodic ce străbate cu ușurință de pasăre spațiile largi ale acestei scări pentatonice, adesea întîlnită în colecție" — scrie Brăiloiu. Mișcătoarea baladă englezească a mamei și fiului otrăviți de iubita acestuia, cu sfîrșitul tragic al eroului, care în va-

rianta de față se numește *Lord Rendall*, este cîntată de o bătrînică din Somerset, care i-a dictat altădată vestitului folclorist englez Cecil Sharp vreo sută de cîntece. Melodia este mai dansantă decît varianta ei, pe care se cîntă altă baladă englezească cunoscută : *Barbara Allen* ; cu adevărat „barbară", de vreme ce îi refuză iubitului bolnav sărutul care l-ar tămădui, în schimb, cere sus și tare să fie îngropată cu el, cînd se va săvîrși.

Dintre piesele coregrafice, citez două dansuri cu săbii, unul basc și altul englezesc, la obîrșie desigur magice, un frumos „passe-pied" breton, cîntat de formația altădată tipică : *bombarde—biniou*, respectiv *zurna—cimpoi* (v. coperta discului V), un dans norvegian din *langleik*, „caisse avec des cordes", de fapt o țiteră cu corp dreptunghiular lung, un dans estonian cîntat, după cum ni se spune, dintr-un arc muzical cu arcuș „arc à archet", care, însă, după exemplul muzical, pare mai degrabă să fie vioara cu patru strune *straenglek* (v. coperta discului VI), și două jocuri dîrlîite cu multă virtuozitate, unul irlandez și altul englezesc (în engleză tehnica intonării unor melodii cu silabe fără vreun înțeles anume este numită „lilting", iar o melodie cîntată astfel „mouth music").

Trebuie spus că nu chiar toate piesele Colecției universale sînt propriu-zis populare. Const. Brăiloiu a fost conștient de acest lucru. Pe marginea a două piese indiene, culese de Alain Daniélou la Benares în 1951, un cîntec epic și unul liric cu conținut anticolonialist, scrie despre o „moștenire artistică [...] a unor modele clasice, cultivate de înaltele sfere cărturărești, cu alte cuvinte mai mult sau mai puțin populare". Nu știu întru cît cele două piese indiene (sau una din ele) aparțin tradiției muzicale culte, dar „scena de teatru" chinezească este în mod sigur o scenă dintr-o operă clasică-tradițională („intermède théâtral [...] certainement citadin", precizează Brăiloiu).

O seamă de instrumente muzicale își fac auzit glasul în cuprinsul Colecției universale. Const. Brăiloiu a fost adesea nevoit să se mulțumească, așa cum am mai arătat, cu datele laconice găsite pe etichetele discurilor oiginale, nu întotdeauna și exacte, de unde lacune și chiar erori. Unele lipsuri par să fi fost împlinite de redactorii reeditării, și anume în cuprinsul discurilor arătate pe ultima copertă (versoul mapelor), altele în legendele fotografiilor făcute de însiși culegătorii. Clasate pe categorii și repartizate pe etnii cu numele lor originale tipărite cu litere cursive, instrumentele muzicale sînt următoarele : I. Idiofone : mirliton, la baoulé (Coasta de Fildeș) ; arc muzical, la peuli și estonieni (?) ; drîmbe, la italieni *(scacciapensieri)*, la norvegieni și la estonieni ; lamelofon *(sanza)*, la congolezi ; gong *(kamsara)*, la indieni ; clopot de fier *(kokwa)*, la baoulé ; clopoței, la valoni ; zurgălăi, la valoni *(apertintailles)* și englezi ; tălăngi (mari), la elvețieni ; joc de clopote *(carillon)*, la flamanzi. II. Membranofone : tobe, la hausa (probabil *ganga)*, la etiopieni, la indieni *(khol)*, la basci, portughezi, germani și austrieci ; tobe pe cadru : la kabili *(abandîr)* și eschimoșii caribou (probabil *krillaut)*, la italieni ; tobă de frecare, la baoulé *(gooli)*. III. Aerofone : *Cor des Alpes* (Alphorn), la elvețienii alemani ; fluiere (fără altă specificare) : la etiopienii kemant, basci, germani și austrieci ; fluiere cu dop : la bulgari (după sunet s-ar putea să fie *kaval*, fluier mare fără dop) și la norvegieni (de fapt *seljefløyte*, fluier mare fără găuri pentru degete), *supilki* (probabil *šupeljka*, fluier mic fără dop) în Macedonia iugoslavă ; *fifre* (fluier traversier mic), la valoni ; *kaval* (fluier mare fără dop), la turci și în Macedonia iugoslavă, unde cîntă cîte două ; *dvoinițe* (probabil *dvojnice)*, fluier gemănat, la bosniaci ; fluier de trestie, la tuaregi ; *zazakouat*, fluier, uneori cîntă două într-o piuliță mare de zdrobit grîne, la peuli ; aerofone cu ancii : *launeddas* (triplu clarinet), la sarzi (v. fotografia copertei discului IV) ; *bombarde* (un fel de *zurna)*, la bretoni ; *biniou* (cimpoi), la bretoni (v. fotografia copertei discului V : *bombarde* și *biniou)* ; cimpoaie (fără altă specificare), la bulgari, în Macedonia iugoslavă, la irlandezi, la englezi și la germani ; orgă de biserică, la basci ; „instrument à vent"(?), la germani ; IV. Cordofone : cu coarde lovite : *Hackbrett* (țambal), la elvețieni ; cu coarde ciupite : *langleik* (țiteră), la norvegieni ; chitară, la români ; *saz* (lăută cu gît lung), la turci ; *shamisen* (lăută), la japonezi ; *dyulu* (harpă în formă de furcă), la baoulé ; cu coarde frecate : viori (fără altă specificare), la etiopienii-amhara (care mai mult ca sigur nu este o vioară propriu-zisă), la români, la irlandezi, la englezi și la norvegieni *(hardingfele)* ; *guzla* (de fapt *gusle)*, la bosniaci ; *gadulca (gădulka)*, la bulgari ; *lyra* (din Pontos, Asia Mică), la greci ; *vielle* (de fapt *vielle à roue)*, la francezi : contrabas, la români.

Mă opresc aici, nu fără părere de rău : ar mai fi încă multe de spus !

Colecția universală de muzică populară înregistrată, cea mai vastă și mai importantă operă discografică a lui Constantin Brăiloiu, este departe de a fi perfectă. Lipsesc cu totul documente sonore din cele două Americi, din Australia și din Oceania ; lipsesc și din continentele prezente destule documente sonore de interes ori chiar de mare interes ; multe exemple sînt foarte scurte (sub un minut) ș. a. m. d. Trebuie însă să ne punem întrebarea ; de ce documente sonore dispuneau etnomuzicologii înainte de ivirea discului cu microrile (microsillon)? Constantin Brăiloiu a fost constrîns să se mulțumească cu ceea ce a putut să găsească în Arhivele internaționale de muzică populară din Geneva (discuri provenite din schimburi cu alte instituții), cu propriile sale culegeri și, mai ales, cu discurile din bogatele colecții ale Muzeului Omului din Paris. Colecția sa ne dezvăluie că fiecare document sonor utilizat este rodul unor îndelungate, mult chibzuite și înalt competente lucrări de selecție. Ea trebuie considerată drept oglindă și chintesență a înregistrărilor de muzică populară din anii în care a fost elaborată : 1951—1956. Aceasta nu-i știrbește însă cu nimic covîrșitoarea ei însemnătate, dimpotrivă.

NOTE

[1] Vezi : *Constantin Brăiloiu (1893—1958)* (1968), *Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară* (1968), *Contribuția lui Constantin Brăiloiu la culegerea și valorificarea muzicii populare bihorene* (1968) și *Constantin Brăiloiu și cercetarea muzicii populare gorjenești* (1970). Toate aceste scrieri au fost republicate în volumul scriitorului acestor rînduri : *Folcloristică, Organologie, Muzicologie*, Studii (I), București, Editura Muzicală, 1978.

[2] *Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu", 2 (1931), nr. 4 și extras editat de Soc. Compozitorilor Români. Textul a fost republicat parțial, în volumul *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, București, Institutul de științe sociale al României, 1940, p. 311—323, sub titlul *Plan pentru cercetarea vieții muzicale*, și integral, în volumul Constantin Brăiloiu, *Opere /Œuvres*, IV, Prefață, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, 1979, p. 31—54.

[3] *Esquisse d'une méthode de folklore musical*. Organisation d'archives, în „Revue de musicologie", nº 40, novembre 1931, și extras, cu subtitlul schimbat : *Les archives de la Société des Compositeurs Roumains*. Scrierea a fost publicată în facsimil în volumul : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie. Genève, Minkoff-Reprint, 1973, p. 3—39, și de Emilia Comișel, în volumul de *Opere* mai sus citat, p. 55—68. Prin conlucrarea colegei noastre Mariana Kahane cu americancele Ann Briegleb și Margaret Mooney, lucrarea a apărut sub titlul *Outline of a Method of Musical Folklore* (A translation from the French), în revista americană „Ethnomusicology", Journal of the Society for Ethnomusicology, Volume XIV, Number 3, September 1970, p. 389—417, și cu același titlu în volumul : Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology*, Edited and Translated by A. L. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, p. 59—85.

[4] *Techniques des enregistrements sonores*, comunicare rostită în ziua de 26 august 1937. Un rezumat a fost publicat în volumul *Travaux du Ier Congrès International de Folklore*, Tours, Publications du Département et du Musée National des Arts et Traditions Populaires, 1938, p. 286—289. Textul integral al comunicării, aflat în păstrarea Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, l-am publicat în „Muzica", 18 (1968), nr. 8 (august), p. 20—21. Emilia Comișel a republicat atît rezumatul, cît și textul integral, împreună cu traducerea lor în limba română, în volumul : Constantin Brăiloiu, *Opere/Œuvres*, V, București, Editura Muzicală, 1981, p. 13—22.

[5] Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu întemeietor și conducător al „Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români"*, în „Revista de Etnografie și Folclor", tomul 13 (1968), nr. 6, p. 496.

[6] Toate discurile cu muzică populară scoase de Const. Brăiloiu sînt discuri „standard" de 78 ture/minut, cu diametrul de 25 cm.

[7] *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de musicologie", Paris, Vol. XLIII-Juillet 1959, p. 3—27. *Collection universelle de musique populaire enregistrée* este descrisă la p. 22—26. La p. 22 se scrie : „Cette collection fut établie sous le patronage des Archives Internationales de Musique Populaire (Musée d'Ethnographie de la Ville de Genève). Elle fut arrêtée au 40e disque. Elle forme huit albums, chacun accompagné d'une notice de sept à huit pages. Les gravures et pressages des disques ont été exécutés de 1951 à 1958". Urmează descrierea amănunțită a cuprinsului celor 40 de discuri.

Prin forța lucrurilor, bibliografia lui A. Schaeffner are o seamă de lacune și de erori. Mă refer doar la discuri.

Discografia este împărțită în șase grupe : (1) *Éditions de la Société des Compositeurs Roumains* (7 discuri cu muzică populară românească), (2) *Éditions particulières de musique roumaine* (3 discuri cu muzică populară), (3) *Musique des Ukrainiens roumanophones* (13 dis-

cuiri cu muzică populară), (4) *Éditions des Archives Internationales de Musique Populaire* (19 dscuri : 11 cu muzică populară elveţiană, 7 cu muzică populară africană şi unul cu muzică populară italiană), (5) *Musique populaire roumaine* (4 discuri : albumul editat de Musée de l'Homme) şi (6) *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (40 discuri), cu totul 86 de discuri. Jean-Jacques Nattiez *(lucr. cit.*, p. 10—11), referindu-se la această bibliografie, orînduieşte discurile în două grupe : a) *l'œuvre discographique non commentée* (23 de discuri de muzică populară românească, 21 de discuri ale Arhivelor internaţionale de muzică populară, şi anume : 13 pentru Elveţia, 7 pentru Africa şi unul pentru Italia, plus o serie de 10 discuri zise „internaţionale") şi b) *l'œuvre discographique commentée* (40 de discuri ale Colecţiei universale de muzică populară înregistrată şi albumul *Musique populaire roumaine*, editat de Musée de l'Homme, cu 4 discuri), cu totul 98 de discuri, deci cu 12 discuri mai mult ! De observat că în bibliografia lui Schaeffner (4) sînt menţionate 11 discuri cu muzică populară elveţiană faţă de 13 menţionate de J.-J.Nattiez, iar cele 10 discuri „internaţionale" nu figurează în bibliografia lui A. Schaeffner. După Laurent Aubert, *Constantin Brăiloiu et les disques des Archives internationales de musique populaire*, în buletinul „Musée de Genève", 250, novembre-décembre 1984, p. 17—20, „La Série suisse" ar avea totuşi 13 discuri : „treize disques 78 tours, parus de 1950 à 1954". Sînt într-adevăr 13 discuri, cu două în plus faţă de cele menţionate de A. Schaeffner? Datele privitoare la „seria elveţiană" le-am luat din articolul lui L. Aubert. Am pus însă un semn de întrebare după numărul discurilor. Ce este apoi cu cele zece discuri „internaţionale" care apar doar la Jean-Jacques Nattiez? Oricum o lămurire se impune.

Cele mai flagrante erori privitoare la discurile româneşti din bibliografia lui A. Schaeffner sînt următoarele :

Cele 7 discuri din prima grupă (1) sînt discuri comerciale, editate de firmele Columbia, His Master's Voice şi Parlophon, nicidecum de Societatea Compozitorilor Români. Cele editate de Columbia şi His Master's Voice au fost în schimb înregistrate sub supravegherea ştiinţifică a Arhivei de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români. Nu sînt copii după cilindri de fonograf, cu excepţia celui de-al şaselea disc : *„Doina din dramba* (guimbarde), I face, Pathé, Matr. : 661", după toate probabilităţile copiat după cilindru de fonograf. Cît priveşte ultimul disc, al şaptelea, *„Maneaua dinspre ziua*, executat la muscal de Mieulu lui Păun — *Hora dinspre ziua*, id. Parlophon (Allemagne, Carl Lindström), cat. : B. 11657, matr. : 65544 et 65545" [sic !], acesta este un disc editat cu mult înainte de a lua fiinţă Arhiva de Folklore, de casa Parlophon. Nu ştiu încă dacă înregistrarea a fost făcută cu vreo colaborare a lui C. Brăiloiu ; Mielu lui Păun cred că a figurat mai tîrziu între informatorii Arhivei. Rămîne de verificat. Nu există *„Editions particulières de musique roumaine"* (2). Cele trei discuri din această categorie sînt în realitate înregistrări ştiinţifice ale Arhivei de Folklore, ca şi cele 13 discuri care urmează (3), precum şi cele patru discuri din albumul editat de Musée de l'Homme (5).

[8] „Revista de folclor", anul I, nr. 1—2, Bucureşti, 1956. C. Brăiloiu rectifică următorul pasaj dintr-o notă intitulată *Antologii internaţionale de muzică populară* (p. 315) : „U.N.E.S.C.O. — împreună cu Consiliul Internaţional de Muzică Populară — a luat iniţiativa editării unei Antologii universale de folclor. Constantin Brăiloiu, însărcinat cu publicarea acestei serii promiţătoare, a înregistrat începînd cu 1950, 10 discuri. În această serie întocmită cu multă grijă, este reprezentat şi folclorul românesc".

[9] În : "Journal of the International Folk Music Council", IX (1957), p. 115.

[10] *Lucr. cit.* (v. nota 3), *Préface*, p. XVII.

[11] V. nota 7.

[12] Nu se dau nume de informatori, din motive lesne de înţeles : la multe — sau chiar la cele mai multe — discuri originale nu sînt menţionate numele interpreţilor.

[13] *Lucr. cit.*, p. 14—15.

[14] Parte din ele au fost prezentate de Emilia Comişel, cu ilustraţiile muzicale de rigoare, la microfonul posturilor noastre de radio.

[15] *Lucr. cit.*, p. 14—15.

[16] *Lucr. cit.*, p. 14—15.

[17] *Lucr. cit.*, p. 16—21.

[18] *À propos du jodel* (1949).

[19] Instrumentul se poate vedea pe coperta discului IV. Din cele 68 de transcrieri amănunţite din al doilea volum al importantei monografii : *The Launeddas. A. Sardinian Folk Music Instrument*, de Andreas Fridolin Weis Bentzon, Acta Ethnomusicologica Danica, No. 1. Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969, reiese că terţele nu sînt cele mai frecvente intervale intonate de cele două ţevi melodice. Sînt foarte multe intervale armonice de sextă, precum şi multe altele : de cvartă, de octavă, de nonă, de decimă, de cvintă, de secundă.

[20] Citat după Jean-Jacques Nattiez, *lucr. cit.*, p. 14—15.

[21] Am ascultat cu plăcere, cu mai mulţi ani în urmă, şi am recenzat un remarcabil disc cu numeroase asemenea vestigii, datorat lui Hendrik Daems, şi acesta în conducerea lui „Belgische Radio en Televisie" (v. „Revista de etnografie şi folclor", nr. 2/1973).

ION ȘEULEANU, *Poezia populară de nuntă*, București, Editura Minerva, 1985, 221 p.

Sub titlul *Poezia populară de nuntă*, Ion Șeuleanu realizează o primă lucrare monografică de proporții mai mari care abordează global repertoriul poetic circumscris unui complex ceremonial. Dacă, pînă în prezent, categoriile nerituale ale folclorului literar românesc, îndeosebi cîntecul epic, dar și proza, cîntecul liric și tezaurul paremiologic au beneficiat de cercetări monografice ample și de mare cuprindere, lucrările de acest tip destinate diferitelor compartimente ale poeziei de ritual și ceremonial sînt mai puține și de proporții reduse.

Autorul lucrării menționate ne avertizează că „imaginea poeziei populare de nuntă", așa cum a reușit să o creioneze, nu este „una completă", obiectivul mai modest urmărit fiind acela de a contura, cel puțin, o imagine „reprezentativă" (p. 215). Această deliberată limitare este determinată și de factori subiectivi, autorul recunoscînd că pentru o „imagine completă' ar fi trebuit să insiste mai stăruitor asupra fiecărei categorii, asupra înfățișărilor zonale și asupra destinului acestei poezii în contemporaneitate, dar și de factori obiectivi, care țin de stadiul actual al cercetărilor, de calitatea și cantitatea informațiilor etnografice și a textelor înregistrate și, deci, accesibile analizei și interpretării.

Ion Șeuleanu este convins de faptul că se mișcă într-un domeniu care nu permite, decît într-o măsură limitată, certitudinea și definitiva finalizare a unor concluzii, mai întîi pentru că, fiind rezultatul unei lungi desfășurări în timp, cultura populară se sustrage, prin însăși natura și particularitățile ei, contactului nemijlocit al cercetătorului cu totalitatea valorilor și formelor care au reprezentat-o, dar, în al doilea rînd, și pentru că, chiar în aspecte care ar putea fi clarificate cu mai multă siguranță, informațiile și materialele la îndemînă, în prezent, nu permit încă acest lucru. Așa se explică faptul că multe din comentariile și observațiile dezvoltate în lucrare sînt puse cu prudență sub semnul ipotezei („Ne gîndim la un posibil și timpuriu cult al valorilor umane, la un umanism genuin și spontan al societăților tradiționale, crescut pe ideea de destin" — p. 52), al incertitudinii („Plauzibil ar fi să ne gîndim la riturile augurale și să acceptăm supoziția că, așa cum ne sugerează unele indicii, chemarea începea mereu într-un moment anume al zilei" — p. 82) sau al dezideratului („Ar fi fost interesant de observat în cercetările de teren dacă asemenea strigături sînt spuse și de către femeile din partea miresii — p. 195), prudența acționînd chiar și în interpretări care ar putea fi susținute cu mai multă convingere („Am putea admite că, de fapt, piesele folclorice nici nu au propriu-zis vreo funcție autonomă (mai puțin, poate, cea artistică), ci își dezvoltă integral intenționalitățile numai în relație cu celelalte componente ale ceremonialului" — p. 68).

Dincolo de aceste legitime rezerve, Ion Șeuleanu reușește să ne ofere nu numai o imagine „reprezentativă" a poeziei de nuntă, ci și una de profunzime, susținută prin analize detaliate, care corelează textul poetic cu contextele ceremoniale integratoare. Acesta este de altfel unul dintre principiile fundamentale care stau la baza evaluării repertoriului poetic nupțial, principiu consacrat, în accepția autorului, nu numai ca o opțiune metodologică, ci mai ales ca factor intrinsec și, deci, definitoriu al complexelor culturale supuse investigației. Convergențele și interacțiunile dintre text și contextele integratoare sînt semnalate preliminar în capitolele cu caracter general, care retrospectează critic contribuțiile aduse de cercetările anterioare, evaluează statutul obiceiurilor populare ca modele comportamentale și „mijloace de transmitere a valorilor" sau descriu coordonatele generale ale repertoriului de nuntă, subliniind stadii diferențiate în conservarea identității lor funcționale, mai conservative pentru repertoriul poetic, comparativ cu cel muzical și, mai ales, coregrafic. Mult mai substanțial însă, convergențele și interacțiunile sînt evidențiate în analiza categoriilor repertoriului poeziei de nuntă, căruia i se reconstituie un relativ model secvențial, prin capitole destinate formelor de „chemare la nuntă", cîntecelor lirice rituale și orațiilor.

Fascinat de evidența relațiilor intertextuale, autorul pare că oscilează în decizia de a acorda prioritate textului poetic în raport cu contextele care îl integrează. I se atribuie textului capacitatea de a decoda „finalitățile comportamentului ritual" (p. 84) sau de a funcționa ca un „auxiliar în decodarea adecvată a sensurilor propuse de acțiunile ceremoniale" (p. 117), dar, mai ales, capacitatea de a „ordona și structura scenariul, contribuind la menținerea acestuia, la rememorarea secvențelor și a normelor de comportament ceremonial de către cei care participă la nuntă" (p. 139). Textul poetic are deci o funcție conservatoare în raport cu ceremonialul care îl integrează.

Pe de altă parte este comentată insistent poziția subordonată a textului în raport cu factorul etnografic, cu elementele de ritual și ceremonial, care ordonează întregul material poetic, îi determină structura, cristalizarea și configurația motivelor, seriile de imagini și natura tropilor (p. 147). De aici decurg condiții specifice de receptare și decodare a mesajului, care se poate realiza cu limpezime numai în interiorul mediului folcloric. Semnificațiile contextului ceremonial nu se dezvoltă integral la nivelul discursului poetic, ci în planul unor „concepte generale", ținînd de un complex de reprezentări pe care colectivitatea îl deține și care este „esențial în receptarea mesajului, a comunicării poetice" (p. 113). La nivelul cercetării, pentru a se putea întreprinde un examen critic acceptabil, este obligatorie raportarea textului la toate elementele implicate de corelarea planului etnografic cu cel artistic.

Acest incontestabil principiu metodologic, pe care autorul lucrării îl aplică cu abilitate și cu rezultate remarcabile, are însă o anumită limită, nepermițînd decît descifrarea valorilor cu care textul funcționează într-o colectivitate dată, dar și într-un timp dat. Memoria textului folcloric este însă mult mai bogată și nu mai funcționează integral în mediile folclorice care îl conservă. Descifrarea semnificațiilor ascunse în această memorie nu se mai poate realiza integral prin confruntare etnografică, ci și prin metode analitice de reconstituire, care nu pot porni fundamental decît de la text. De altfel, autorul lucrării recurge el însuși la ipoteze și interpretări care se înscriu în acest context metodologic.

Aici este însă și locul în care posibilitățile de eroare sau de a formula ipoteze insuficient argumentate sînt mai mari. Spre exemplu, afirmația că repertoriul de nuntă se încadrează „unor straturi din cele mai vechi ale poeziei noastre populare" (p. 67) necesită, credem, o atentă reconsiderare. Unele specimene ale acestui repertoriu, cum ar fi *Nevestească*, anumite motive fundamentale narativizate în orațiile de nuntă sau anumite simboluri care domină cîntecele lirice de despărțire pot fi raportate, fără prea multe ezitări, la structuri imaginare arhetipale. Dar limbajul și tiparele expresive care domină poezia nunții, formele retorice ale orațiilor și structura lirismului cîntecelor de despărțire aparțin neîndoielnic unui stil mai nou, implicînd și inflexiuni ale unor influențe cărturărești.

Prudența și spiritul științific îl feresc însă pe Ion Șeuleanu de a cădea, prea des, în asemenea capcane, *Poezia populară de nuntă* fiind o carte temeinică, un model de analiză și interpretare adecvat metodologic complexității fenomenului supus investigației.

Pavel Ruxăndoiu

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară*, vol. II. Ediție îngrijită, introducere, note, comentarii, bibliografie și glosar de Iordan Datcu („Ediții critice de folclor"), București, Editura Minerva, 1985, XXX + 455 p.

Cine urmărește cu atenție producția editorială din ultimele două decenii nu poate să nu observe cu satisfacție efortul lăudabil de valorificare a moștenirii noastre folcloristice, prin reeditarea unora dintre cele mai valoroase studii și colecții apărute în veacul trecut, cărora scurgerea timpului nu numai că nu le-a diminuat însemnătatea, ci le-a conferit chiar un spor de valoare, ca documente — în primul rînd — ale spiritualității românești în epoca respectivă. Colecții care deveniseră adevărate rarități bibliofile, greu de consultat, ori fuseseră maltratate în ediții de popularizare au fost repuse în circulație fie în ediții critice definitive (V. Alecsandri, I. U. Jarnik—A. Bîrseanu, N. Pauleti, Gr. G. Tocilescu — Cr. Țapu, G. Dem. Teodorescu etc.), fie în ediții de lucru, alcătuite științific (M. Pompiliu, At. M. Marienescu, I. G. Bibicescu, I. G. Sbierea etc.).

Preocupările folcloristului Iordan Datcu pentru valorificarea științifică a operei lui Artur Gorovei sînt vechi de peste un deceniu și jumătate, începînd cu evocarea *20 de ani de la moartea lui Artur Gorovei* („Revista de etnografie și folclor", nr. 1, 1971), urmată de republicarea — pentru prima dată integral — după întîia apariție (1898), însoțită de note și comentarii competente, a volumului *Cimiliturile românilor* (Editura Eminescu, 1972, XXXII + 553 p.). Ulterior el și-a propus realizarea unei ediții critice a operei folcloristului de la Fălticeni, grupînd, sub titlul *Literatură populară*. Culegeri și studii, vol. I, Editura Minerva, 1976, XXVI + 475 p., basmele, snoavele și cîntecele populare culese de Gorovei, precum și contribuțiile lui teoretice cele mai de seamă, alături de *Noțiuni de folclor* (1933) fiind publicate însemnările privitoare la istoria folcloristicii românești, studii despre datini și obiceiuri, studii de folclor comparat și considerații referitoare la raporturile dintre literatura cultă și folclor *(Elementul popular în literatura cultă*, 1935). Volumul cuprinde o bibliografie completă a scrierilor lui A. Gorovei și a referințelor critice, pînă în 1974.

Literatură populară, vol. II, repune în circulație una dintre scrierile reprezentative ale folcloristului Artur Gorovei, *Descîntecele românilor* (1931). Ediția de față păstrează structura

originară a volumului, cuprinzînd — în cele trei părți ale sale — studiul introductiv, bibliografia descîntecelor și textele.

Introducerea (p. V—XXIV), semnată de Iordan Datcu, fixează cu claritate locul acestei scrieri a lui Artur Gorovei în ansamblul operei sale folcloristice („*Descîntecele românilor* este cea mai bună lucrare a lui Artur Gorovei. Ei i-a consacrat peste două decenii de cercetări, de strîngere a textelor (peste 2500), de documentare în literatura de specialitate de peste hotare, de întocmire a unei cuprinzătoare bibliografii comentate" — p. XVIII) și stabilește, într-un spirit de deplină obiectivitate științifică, meritele ei în raport cu ceea ce se făcuse înainte în acest domeniu și cu ceea ce au adus nou studiile ulterioare asupra descîntecelor. Deosebit de utilă este, din acest punct de vedere, *Bibliografia* (p. 429—435), care consemnează studiile de etnoiatrie și culegerile cuprinzînd descîntece, anterioare și ulterioare studiului lui Gorovei. La fel, din opiniile și aprecierile unor cercetători avizați (I. Șiadbei, I. Mușlea, M. Gaster, N. Iorga, Ov. Densușianu, Ov. Papadima, Ov. Bîrlea etc.) se reface „dosarul cărții" *(Comentarii*, p. 418—427), oglindă a ecoului stîrnit de contribuția aceasta a lui Gorovei între contemporani și în conștiința folcloristică actuală.

Poziția științifică față de obiectul studiului, comparatismul de bună ținută, bogăția remarcabilă a *corpusului* de texte, tipologia propusă — cea dintîi în acest domeniu — (cu toate neajunsurile semnalate ulterior, mai ales în ceea ce privește inconsecvența criteriilor), chiar ideea ordonării textelor, alfabetic, după numele „bolii", sînt calități indiscutabile ale cărții lui Artur Gorovei, care îi păstrează neștirbit, peste timp, interesul.

Autorul *Introducerii* adoptă o *perspectivă etnologică* asupra fenomenului descîntatului și poeziei descîntecelor, pledînd pentru abordarea globală a culturii populare, pentru studierea tuturor componentelor acesteia, inclusiv deci a acelor secțiuni ale ei care, din punctul de vedere al omului modern, ar putea părea vetuste, depășite — cum s-a întîmplat la un moment dat cu descîntecele. Fără a se ignora *mutațiile* esențiale care s-au produs „în statutul descîntecelor, intrate în desuetudine" (p. XIX), se subliniază perenitatea acestora „ca forme de artă" (cf. Ov. Papadima), reliefîndu-se cîteva dintre sursele de autentică poezie ale acestora.

Ca *editor*, Iordan Datcu ne oferă un model de restituire critică a unei cărți care ridica destule probleme, rezolvate — toate — cu meticulozitate și tact (restituirea formei originare a textelor dialectale transcrise de culegători fonetic, corectarea unor greșeli de bibliografie, identificarea exactă a localităților de proveniență ale textelor, traducerea textelor din limbi străine etc.).

Referirile și completările din note, aducînd în discuție puncte de vedere mai noi, mai moderne în abordarea complexului descîntat — descîntec întregesc impresia de actualitate a studiului și a corpusului antologic de descîntece realizate de Artur Gorovei cu peste o jumătate de secol în urmă.

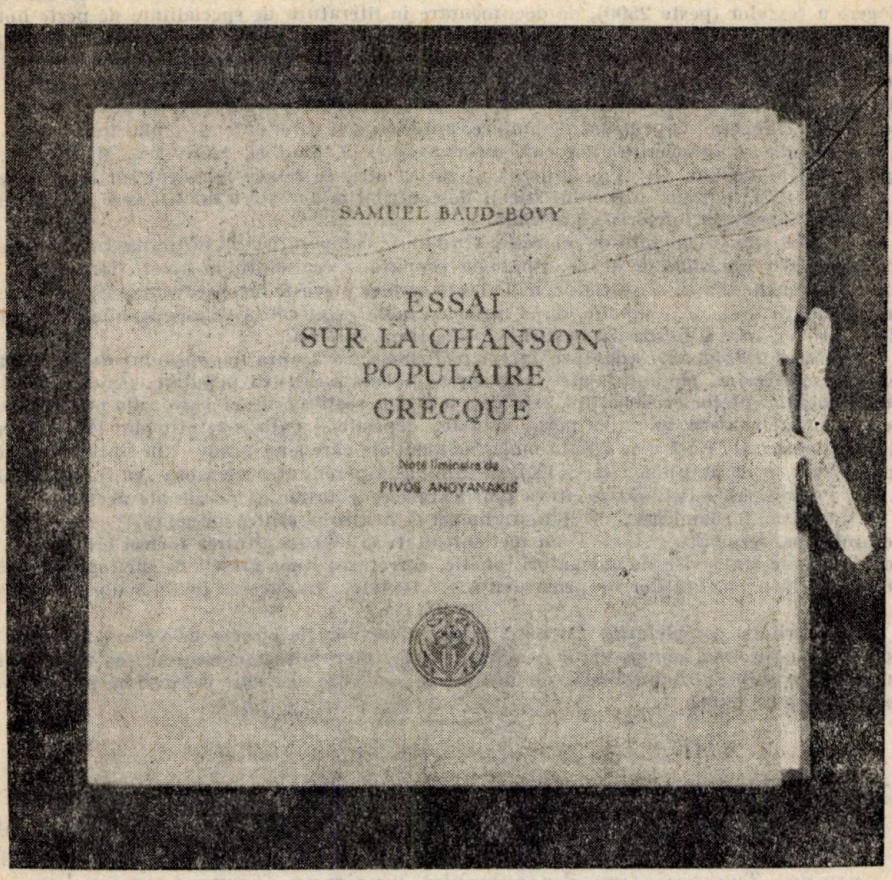
C. Nicolae

SAMUEL BAUD-BOVY, *Essai sur la chanson populaire grecque.* Note liminaire de Fivos Anoyanakis, Nauplie, Fondation Ethnographique du Péloponnèse, 1983. XVIII + 124 p., cu următoarele anexe : *Transcription des exemples musicaux figurant sur les deux cassettes* (32 p.) și două casete cu exemple muzicale înregistrate

De cum deschizi eleganta mapă care o adăpostește, ești impresionat cum nu se poate mai plăcut de chipul în care se înfățișează lucrarea : un volum cu studiul propriu-zis, o broșură cu 80 de notații ale exemplelor muzicale și două casete cu documente sonore (piesele citate sau analizate) ; acestea din urmă sînt cuprinse, cu toate amănuntele bibliografice necesare, într-o cuprinzătoare listă aflată la finele studiului (p. 105—116). În volum se află o hartă a ținuturilor și localităților pomenite, lista lucrărilor citate (p. 93—104), un indice (p. 117—123) și opt planșe cu 16 fotografii, dintre care două cu facsimile : celebrul epitaf cu semne muzicale de la Seikilos, din primul veac al erei noastre, și o pagină a unui cîntec lumesc, scris în secolul al XVII-lea în notația psaltică „parasemantică", precum și o tabelă a acestora, cu amănunte privitoare la originea lor (p. 91).

Autorul lucrării, elvețianul Samuel Baud-Bovy, a început să culeagă și să studieze folclorul muzical grecesc de la vîrsta de 22 de ani (1929), dedicîndu-i întreaga sa activitate de om de știință. Lucrările sale, scrise în limbile franceză (cele mai multe), greacă și germană, publicate în Grecia, Elveția, Franța, Anglia, R. F. Germania, Olanda, S.U.A., R. P. Ungară și R. P. Bulgară, îl așază între cei mai de seamă cunoscători ai cîntecului popular grecesc, în mod hotărît cel mai de frunte specialist din afara fruntariilor elene. Dintre scrierile sale, alături de numeroase altele, se cuvin negreșit menționate volumele : *Chansons populaires grecques du Dodécanèse*, vol. I (Atena, 1935), vol. II (Atena, 1938), *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I. Les Textes* (Geneva — Paris,1935), *Chansons populaires de Crète occidentale* (Geneva, 1972).

Li se alătură, ca un corolar, lucrarea ce formează obiectul acestei dări de seamă. (Bun prieten cu Constantin Brăiloiu, Samuel Baud-Bovy a conlucrat cu André Schaeffner şi cu Léon Algazi la editarea postumă a volumului : *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş (Roumanie) 1929—1932*, apărut la Paris în anul 1960. Manuscrisul acestei valoroase opere



a marelui nostru învăţat — „neîndoios cea mai importantă pe care a scris-o", după opinia lui André Schaeffner — a fost dăruit de Samuel Baud-Bovy, cu cîţiva ani în urmă, Institutului de Cercetări Etnografice şi Dialectologice din Bucureşti, în a cărui păstrare se află).

Lucrarea de faţă, închinată memoriei soţilor Melpo şi Octave Merlier, este deschisă de o notă liminară scrisă de venerabilul învăţat Fivos Anoyanakis (între altele autorul unor vestite volume închinate instrumentelor muzicale greceşti, scoase în 1976 şi 1979, acesta din urmă în engleză : *Greek Folk Musical Instruments*). Dînsul este cel care l-a îndemnat şi în cele din urmă l-a convins pe autor să întocmească această deosebit de utilă operă de sinteză.

Lăsînd la o parte *Prefaţa* (*Préface*, p. XIII—XVII), autorul îşi împarte studiul în cinci capitole : I. *Grèce antique et Grèce moderne*, II. *Chant d'église et chant profane*, III. *Grèce maritime et Grèce terrienne*, IV. *Les marches de la Grèce* şi V. *La chanson urbaine*. Indicele se vădeşte o preţioasă călăuză în ceea ce priveşte diferitele categorii folclorice, structurile metrice, ritmice şi modale, instrumentele muzicale ş. a., prin forţa lucrurilor risipite în cuprinsul capitolelor. La cuvîntul „vers", bunăoară, se trimite la : decapentasilab, decasilab, decatrisilab, endecasilab, heptasilab, hexasilab, octosilab, pentasilab, politic (la fiecare termen arătîndu-se pagina sau paginile unde cuvîntul este menţionat) ; „metrica antică" trimite la : anapest, choriamb, epitriţi, hexametru, iamb, peoni, cantitate, silabe scurte şi lungi, spondeu, tetrametru, trimetru, troheu ; cuvîntul „ritm" trimite la : copilăresc, giusto silabic, iambic, iraţional, trohaic ; cuvîntul „moduri" trimite la : anhemitonic, cromatic, diatonic, dorian, enharmonic, hemitonic, ionian, *leghetos*, lidian, major, *makam*, minor, pentatonism, frigian ; cuvîntul „instrumente"

trimite la : aerofone, *askomandoura*, *aulos*, *bouzuki*, clarinette [clarinet], cordofone, cornemuse [cimpoi], *doubelek*, *dzamara*, *fiamboli*, *floyéra*, flûte [fluier], *gaida*, guitare [chitară], hautbois [oboi], *kemendje*, *laouto*, *lyra*, mandoline, *niakara*, orgue(s) [orgă de biserică și „orgues de Barbarie", respectiv flașnete], *pandoura*, *sandour*, *souravli*, tambour [tobă], *tambouras* [tambură], *touloum*, *toumbano*, *tsambouna*, violon [vioară], violoncelle, *ziya*, *zourna* ș. a. m. d.) (am păstrat ortografia autorului ; cuvintele tipărite cursiv reprezintă termeni locali).

Templele și statuile vechilor greci le vedem și le putem atinge, putem lua în mînă vasele, monedele și podoabele lor, textele pe care le citeau ne sînt familiare, dar trebuie să facem un efort ca să ne închipuim spectacolele la care asistau ; cît despre muzica lor, aceasta ne este ca și necunoscută.

Rarele vestigii notate care ne-au parvenit, faimoasele imnuri de la Delfi (din veacul al doilea î. e. n.) și epitaful de la Seikilos au putut să fie descifrate și puse pe note. Li se pot găsi variante contemporane : autorul pune față în față epitaful de la Seikilos cu un dans *tsâmikos*, cîntat liber, ca „la masă", culeș în 1959. Variante contemporane pot fi găsite și vestitului ceremonial de primăvară al rîndunicii, *chelidónisma*, a cărui poezie, după spusele scriitorului grec din Egipt Athenaios (sec. II— III al erei noastre), care ne-a transmis-o, era cunoscută încă în al șaselea veac înaintea erei noastre ; cîntecul a fost notat de la școlarii greci din Roma în veacul al XII-lea, de canonicul francez Benoît. Autorul nostru (care a consacrat acestui cîntec un studiu special, publicat în 1946 la New York în „Byzantina-Metabyzantina", I), pune alături o variantă pe care a culeș-o în 1930, de la un țăran din Sianna (Rhodos), cu reconstituirea ipotetică a *chelidónismei* antice. Moșteniri ale antichității par să fie și cîntecele din folclorul copiilor, ca și o seamă de melodii în sistemul ritmic numit de Constantin Brăiloiu „giusto silabic bicron", ale cărui formule coincid în mod surprinzător cu picioarele și măsurile simple și compuse ale antichității elene. Aidoma muzicii antice, muzica populară a Greciei a rămas esențialmente monodică. Ea are propria sa lume de structuri modale, ignorînd atît majorul, cît și minorul muzicii occidentale clasice. Ca și în antichitate, se disting în aceste structuri sunete fixe și sunete mobile, cele fixe aflîndu-se la distanță de cvartă, cvintă și secundă mare. Unele cîntece se mulțumesc doar cu aceste sunete fixe, bunăoară o colindă din Macedonia sau un bocet din Tesalia. (După Const. Brăiloiu, ele aparțin sistemului tritonic, respectiv tritonismul III : *re — sol — la* în primul caz și tritonismul I : *sol — la — re* în al doilea caz.) Sunetele intermediare sînt mobile, *pieni*, după Brăiloiu. De aci caracterul aleatoriu al unor melodii tetracordale : aceeași melodie poate avea variante atît de tip „dorian", cît și de tip „frigian" sau, la același cîntec tetracordal, treapta a doua poate fi sau la distanță de un ton sau la distanță de un semiton față de prima treaptă, după mersul ascendent sau descendent al melodiei. Asemenea constatări ridică serioase îndoieli asupra valorii atribuite distanței stabilite de vechii teoreticieni între treptele tetracordului zis „dorian" : *mi — fa — sol — la* sau *re — mi bemol — fa — sol* și cele ale tetracordului zis „frigian" : *re — mi — fa — sol*. (Ca să mă refer iarăși la Const. Brăiloiu, ar fi vorba aci de tricordul *mi — sol — la*, corespunzător incipitului gregorian tricordal I, umplut de pienul cu caracter fluctuant *fa*, respectiv *fa diez*. Asemenea structuri prepentatonice, cu particularitățile lor, au fost limpede arătate de învățatul român, în cunoscuta sa scriere : *Sur une mélodie russe*, publicată la Paris în 1953). Structurile modale ale cîntecului popular grecesc sînt definitorii în cazul celor anhemitonice, deci fără semiton, proprii Greciei continentale, în opoziție cu cele hemitonice, deci cu semiton, proprii Greciei maritime.

Aleatorii sînt uneori și structurile ritmice : se pot întîlni variante fie în ritm binar comun, fie în ritm „irațional", raportul *(ratio)* al timpilor nemaifiind egal (2 : 2), ca în „genul dactilic", definit de Aristoxene (sec. IV î. e. n.), nici dublu (2 : 1), ca în „genul iambic", ci reprezentat de o fracție (2 : 1,5), incomensurabilă cu unitatea sau cu timpul întîi. Autorul nu și-a însușit termenul *aksak*, pe care Const. Brăiloiu mărturisește că l-a împrumutat din teoria turcească (denumirea este însă comună și muzicienilor arabi, încît s-ar putea spune, mai aproape de adevăr, că termenul aparține teoriei muzicii *orientale*). Baud-Bovy numește de pildă „dactil irațional" măsura simplă ternară aksak cu primul timp mai lung (propriu la noi *brîului* bănățean) și „anapest irațional" măsura simplă ternară aksak cu al treilea timp lung (propriu la noi jocului *geamparalele*) și notează asemenea melodii, după pilda lui Béla Bartók și a multor altor muzicieni, cu ajutorul unor fracții de măsură care arată nu timpii, cum s-ar cădea, ci subdiviziunile acestora. Observația autorului nostru asupra caracterului aleatoriu al unor durate — și în alte cazuri decît în „ritmul irațional" — este importantă. Și în folclorul românesc pot fi găsite, bunăoară, aceleași colinde, cîntate de aceiași colindători, fie în giusto silabic, fie în aksak.

Excepționala continuitate a limbii elene este indiscutabilă. Silabele lungi au dispărut din greaca modernă, fiind în general înlocuite de accente. Autorul bănuiește că stilizarea inerentă sistemului giusto silabic a călăuzit poeții-muzicieni, și mai ales teoreticienii Greciei antice, să atribuie silabelor lungi o durată îndoită față de silabele scurte, în vreme ce în limba vorbită diferența cantitativă era mult mai puțin marcată. Limba greacă, spre deosebire de cele mai multe limbi din Balcani, are o accentuare „crescîndă". Ritmul iambic este deci cu mult mai firesc

decît cel trohaic. Din aceeași rațiune se preferă versurile încheiate cu silabă accentuată, iar cînd versul de tip trohaic se termină cu silabă atonă, intervine — ca la noi — apocopa. Rima a început să fie folosită de pe la finele veacului al XIV-lea, introdusă de „frînci" (francezi, genovezi, venețieni), în insulele pe care le-au ocupat în vremea cruciadelor. Obișnuit grupînd versurile în distihuri, rima coexistă cu poezii nerimate, aidoma celor antice. Dintre versurile cîntecului popular grecesc menționăm: marele vers politic de cincisprezece silabe, cu cezura după a opta silabă (8 + 7), decasilabul, dodecasilabul articulat de cezură fie după a cincea silabă (5 + 7), fie după a șaptea silabă (7 + 5), pentasilabul, hexasilabul, heptasilabul și octosilabul plin sau catalectic. Octosilabul de tip trohaic, ca și endecasilabul par să fie de obîrșie străină : balcanică cel dintîi, turcească cel de al doilea. Versul hotărăște forma muzicală a cîntecelor. Autorul subliniază o interesantă particularitate, datorată, pare-se, preferinței acordate încheierii rîndului melodic cu silabă accentuată, și anume „strofa trihemistihică", formată prin repetarea celui de-al doilea hemistih al versului politic (rîndul melodic fiind deci alcătuit dintr-un vers și jumătate). Este frecventă îndeosebi în Grecia continentală.

Între muzica populară grecească și muzica religioasă de obîrșie bizantină se pot afla, în unele cazuri, relații de interdependență, mai ales în genurile cu versuri cu conținut religios, cum sînt de pildă cîntecele de nuntă și colindele. Cel mai ascultat cîntăreț al satului grecesc este de cele mai multe ori și cîntăreț bisericesc, nu o dată preotul însuși. De aci unele înrîuriri în ceea ce privește mai ales stilul de cîntare.

Imensa majoritate a jocurilor din Grecia insulară sînt în ritm binar. O seamă de jocuri sînt însă „cu timpi inegali irațional" (aksak, am zice, după pilda lui C. Brăiloiu). Dansurile vocale, cîntate și dansate de femei, sînt caracteristice. Poeziile lor sînt uneori epice, „balade" în deplinul înțeles al cuvîntului (așa cum le întîlnim pe alocuri și în dialectul muzical aromân). Unele teme sînt comune folclorului din Balcani, precum și folclorului nostru: *Meșterul Manole (Podul din Arta)*, *Voica (Balada fratelui mort)*, *Soacra rea*, *Nevasta vîndută (Soțul sărăcit care-și vinde femeia)*.

Autorul semnalează în insule o interesantă „dispută" poetică improvizatorică. Melodiile pe care se cîntă asemenea versuri, improvizate în decursul competiției, sînt uneori caracteristice, „cu forma anevoie de analizat". O asemenea „arie", înregistrată în 1953 în Cipru, prezintă vădite înrîuriri cu „doina propriu-zis" românească, de formă liberă, improvizatorică.

Relațiile dintre cîntecul popular grecesc și cel românesc sînt deosebit de interesante. Clarinetiștii populari din Grecia cîntă lungi improvizații, variante ale doinei noastre, pe care pe deasupra le numesc cu termenul românesc „dóina"* sau cîteodată „floyéra" („fluieră", respectiv fluier). Lăutari din țările românești au poposit adesea la Ianina, Pireu sau în Smirna, port cosmopolit din Asia Mică, cu preponderență grecească. Aici a luat ființă în 1893 prima „café-amann", pe a cărei estradă („palco") se produceau muzicanți, cîntărețe și dansatoare, de cele mai multe ori evreice sau țigănci. Asemenea „café-amann" au luat apoi ființă în toate orașele și tîrgurile Greciei. Repertoriul artistelor era, la început, prin excelență străin : dansuri turcești, românești sau slave, precum și manele anatoliene. Diferențierea tradițională dintre repertoriul femeilor și cel al bărbaților nu le îngăduia să danseze *tsámikos* și nici să interpreteze cîntecele populare ale Greciei continentale. „Viori și violoncele, «cobze» românești și sanduri [țambale] din Anatolia, arii de operă și manele, valsuri și zeibékikos, moduri occidentale și makamuri, din tot acest amalgam eteroclit, aveam să găsesc într-adevăr numeroase urme în insulele Dodecanezului" — scrie autorul, referindu-se la prima sa culegere de folclor grecesc. O poezie a poetului popular smirniot Vassos Perdikopanis pomenește de „glasul încîntător" al viorii lui Iovanaki, Iovănică cum îl numesc alții, lăutar român (probabil țigan), alături de cîntărețul armean Karabét (pe care l-a ascultat și Bourgault-Ducoudray), de cîntăreața de „café-amann" Kior-Katîna ș.a. În compunerea cîntecelor orășenești, asemenea acestuia, un rol însemnat l-au jucat fanarioții. Inspirația orientalizantă s-a precizat în secolul al XVIII-lea, cînd melodiile create purtau, după modelul melodiilor arabo-persane, indicația modului *(makam)* și adesea a structurii lor ritmice *(ussul)*. Tributari ai culturii franceze, fanarioții compuneau cîntece în care melosul oriental se împletea cu muzica tonală a Occidentului. Culegerea de cîntece *Euterpe*, în notație neobizantină, tipărită la Constantinopol în 1830, cuprinde, alături de multe cîntări arabo-persane, treisprezece cîntece grecești, dintre care șase în makamuri răsăritene și șapte în majorul european. Poeziile sînt nu o dată calchiate după „chansons d'art" franțuzești din veacul al XVIII-lea, chiar și atunci cînd melodia este de împrumut ori de înrîurire arabo-persană. Se operează un fel de sinteză a Orientului cu Occidentul, vocația dintotdeauna a grecilor. (Din acest repertoriu orășenesc s-a inspirat evident Anton Pann, ale cărui „cîntece de lume" — „orășene" mărturisea el răspicat — , îmbogățite cu o seamă de creații proprii, prezintă particularități similare.)

De obîrșie orășenească sînt și cîntecele *rebétika*, care au făcut furori pe la mijlocul acestui veac (au fost chiar cenzurate sub dictatura generalului Metaxas). Multă lume le consideră țipic grecești, ca și muzica epirotă de clarinet, și aceasta de origine urbană.

Iată doar cîteva — prea puține — extrase din această minunată lucrare de sinteză, pe care Samuel Baud-Bovy o consideră, cu extremă modestie, „limitată la cîteva aspecte ale cîntecului popular grecesc, pe care [...] nu le-a lămurit decît în parte". Această carte, conchide dînsul, „nu își va găsi justificare decît în criticile, îndreptările și întregirile pe care ar fi de dorit să le stîrnească".

Tiberiu Alexandru

WEGE DER MÄRCHENFORSCHUNG (Herausgegeben von *Felix Karlinger)*, Band CCLV din seria „Wege der Forschung", Wissenschaftliche Bucegesellschaft, Darmstadt, 1985, XVI + 492 p. Bibliographie. Personenregister. Sachregister

În toate centrele științifice austriece se manifestă un interes susținut pentru confluențele științelor umaniste din centrul și sud-estul continentului nostru. Printre acestea, un loc de frunte îl ocupă diversele domenii ale științelor folcloristice și etnologice. Principalele promotoare ale acestor orientări sînt muzeul, societatea și revista vieneză „Österreichische Zeitschrift für Volkskunde", într-o strînsă conlucrare cu Institutul de Romanistică de la Universitatea din Salzburg.

În ceea ce privește Institutul de Romanistică din Salzburg, acesta constituie principalul centru universitar austriac pentru care problematica folcloristică, etnografică și în general cultural-istorică românească constituie un domeniu de cercetare dintre cele mai susținute, evident, considerată consecvent într-o prismă romanistică europeană.

Recenta apariție a volumului CCLV din seria „Wege der Forschung" (Direcții de cercetare), *Direcții în cercetarea basmelor*, coordonat și prefațat de profesorul Felix Karlinger (Salzburg), oferă un prilej deosebit pentru unele considerații mai generale, corelate cu cercetările și lucrările institutelor românești de specialitate : Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară din Cluj-Napoca etc.

Deosebit de pregnantă ne apare importanța teoretică și consecvența tematică a centrului romanistic de la Salzburg, care, într-o perioadă extrem de scurtă, a dat la lumină un număr de șapte volume, într-o serie științifică intitulată semnificativ : *Studien zur rumänischen Sprache und Literatur* (Studii de limbă și literatură românească), cu o largă circulație nu numai în cercurile germanice de specialitate, dar și în aria romanistică europeană în totalitatea acesteia.

Recent, în această serie a văzut lumina tiparului volumul omagial închinat profesorului Felix Karlinger, la aniversarea acestuia de 65 de ani, deosebit de semnificativ pentru noi prin însăși intitularea acestuia : *Gesammelte Aufsätze zur rumänischen Literatur und Kulturgeschichte* (Studii de istoria culturii și literaturii române). Volumul este coordonat de succesorii sărbătoritului : profesorii Dieter Messmer, Irmgard Lackner și J. Pögl, și alcătuiește un important instrument de lucru, o lucrare de referință, prin bogăția surselor științifice europene și prin interpretările riguros științifice, care, prin larga circulație asigurată seriei întregi, conferă largi deschideri europene pentru o comprehensiune corespunzătoare fenomenelor românești abordate.

Înainte de a trece la analiza volumului, mai notăm încă o preocupare romanistică românească a prof. Felix Karlinger : sub coordonarea acestuia se elaborează în prezent un volum etnocultural, folcloristic și etnolingvistic (dialectal), întemeiat pe cercetări colective relativ recente (1964) în satele aromânești din nordul Greciei, și acest volum conferind o valoroasă întregire studiilor elaborate în sectoarele dialectologice de la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București și Institutului de Lingvistică și Istorie Literară din Cluj-Napoca.

În volumul „Wege der Märchenforschung", Felix Karlinger reunește 25 de articole sau studii sintetice, tot atîtea valoroase contribuții folcloristice europene comparate reprezentative pentru mișcarea teoretică și metodologică a domeniului de-a lungul secolului nostru.

Concomitent cu consecvența abordărilor comparative, remarcăm și prezența în volum a cinci studii privind fenomenele folcloristice românești : originala relație stabilită de învățatul Mircea Eliade între „Știință și basme" (p. 311—319), două studii ale profesorului bucureștean Mihai Pop, „Caracter național și stratificări istorice în stilul basmelor populare" (p. 394—407) și „Noi metode în cercetarea structurii basmelor" (p. 428—439), un recent aport metodolo-

---

* O *doină* începe adesea cîntecul de obîrșie semiorășenească, cu refrenul tipic *tumbe-tumbe* sau *tunde-tunde*, culeș și de la aromâni, precum și de la labii-albanezi. După Despina Mazaraki, citată de autor, cîntecul este „poate originar din provinciile dunărene, răspîndit în Balcani la începutul veacului trecut de muzicanții profesioniști țigani. Astăzi încă, unii îl fac să urmeze după o «doină» românească".

gic al folcloristului literar Ovidiu Bîrlea „Asupra culegerilor de proză populară din România" (p. 445—466), precum și analiza unui fenomen cultural românesc întîlnit de Felix Karlinger în Mediterana spaniolă : „Un motiv de legendă românească în Mallorca" (p. 440—444).

Temele selecționate de coordonator conferă o abordare sistematică și cuprinzătoare a domeniului folcloristic comparat ales. Alături de „Originea basmelor" (p. 42—60), datorat finlandezului Antti Aarne, trebuie reținute studiile convergente „Cristalizarea și răspîndirea basmelor populare" (p. 1—15) de Karl Reuschel și cel intitulat „Asupra cristalizării basmelor" (p. 16—41). Celui din urmă aparțin și alte două contribuții : „Cu privire la problema morfologiei basmelor" (p. 74—83) și „Noi contribuții la cercetarea basmelor" (p. 273—294). Alte două studii, ce se dovedesc complementare, aparțin lui Hans Nauman, „Povești și basme" (p. 61—73) și studiul, cu o structură mai complexă, „Poveștile", datorat lui Friedrich Panzer. În cel din urmă sînt tratate succesiv aspectele principale ale domeniului : problematica teoretică, conținutul și forma, modalitățile de transmitere, originile creației folclorice, precum și istoria cercetărilor asupra acestei creații. Problema din urmă se bucură de o abordare specială din partea lui Helmut de Boor (p. 129—154). Problema speciei basmului s-a bucurat de atenția mai multor cercetători : Werner Spanner (p. 155—176), spaniolul Joan Amades (p. 194—209), cel din urmă fiind aportul lui Carl Wilhelm von Sydow privind „Corelația cercetărilor asupra basmelor cu cele filologice" (p. 177—193), ce ne amintește de preocupările similare urmărite cu o puternică consecvență și fertilitate de școlile românești de filologie și folcloristică.

În volum sînt, de asemenea, prezenți veteranul etnologiei austriece, Leopold Schmidt, cu temeinice „Considerații cultural-istorice asupra rolului muzicii în cuprinsul basmelor" (p. 210—219), Lutz Röhrich, de la Freiburg, cu studiul despre „Om și animal în basme" (p. 220—253), cu largi deschideri pentru înțelegerea ornamenticii antropomorfe și zoomorfe, Giuseppe Cocchiara, din Palermo, cu o contribuție eurasiatică (p. 254—272) ; elvețianul Max Lüthi dezbate „Basmul popular ca poezie și formă de exprimare" (p. 295—310), care trebuie citit împreună cu cel al lui Kurt Ranke, „Observații asupra ființei și funcțiilor basmului" (p. 320—360). Folcloristul atenian Georgios S. Megas prezintă „Culegerile de basme în Grecia de după 1864" (p. 361—371), italianul Sebastiano Lo Negro stăruie asupra „Formelor literaturii populare narative" (p. 372—393), privite de pe pozițiile esteticianului Benedetto Croce etc.

Din contribuțiile prof. Felix Karlinger, menționăm două. În „Cuvîntul înainte" (p. VII—XVI) subliniază faptul că prima problemă la care s-a oprit în alcătuirea culegerii sale a constituit-o definiția conceptului de basm, deoarece există o serie de dificultăți, izvorîte din multitudinea de reprezentări. În schimb, a fost clar definit din punctul de vedere al structurii. S-a preocupat să pună într-o circulație comună principalele direcții de orientare : substanța, funcția și structura basmelor. Cît privește studiul „Un motiv românesc de legendă înregistrat în Mallorca", cunoscut pentru răspîndirea lui în tot folclorul nostru, îl vede atestat într-o veche frescă de la Voroneț, ca și în alte vechi picturi murale, îl corelează cu cercul bizantin, îi explică circulația prin mijlocirea relațiilor cultural-artistice mediteraneene etc. În ambele extremități, ca și în spațiul românesc, variantele acestui motiv narativ au o încheiere semnificativă : libertatea oamenilor.

De un interes teoretic și metodologic pentru specialiștii romaniști de la noi este și vasta bibliografie cu care se încheie volumul, în sînul căreia și-au găsit loc și principalele contribuții românești la abordarea problematicii fenomenului etnoartistic cercetat : C. Bărbulescu, O. Bîrlea, G. Catană, I. C. Cazan, I. Creangă, Al. Dima, M. Eliade, M. Eminescu, D. Gusti, P. Ispirescu, At. Marienescu, I. Neculce, G. Oprescu, M. Pop, I. Pop Reteganul, P. Stavri, G. Dem. Teodorescu, Șt. Tuțescu etc.

Pe lîngă o largă cuprindere folcloristică a spațiului cultural european întreg, cercetătorii iau act de numeroasele lucrări publicate de prof. Karlinger în colaborare cu specialiști români din țară.

Nicolae Dunăre

ADRIAN FOCHI

(1920 — 1985)

S-a născut la 26 octombrie 1920 la Cernăuți. Tatăl său, Silvestru Fochi, era modest funcționar public, iar mama, Olimpia, casnică.

A urmat, între anii 1926 și 1930, Școala primară de aplicație de pe lîngă Școala normală din localitatea natală, care avea ca director pe Laurențiu Tomoiagă, unul din primii traducători în limba germană ai poeziei lui M. Eminescu.

În aceeași localitate, între anii 1930 și 1938, urmează și absolvă Liceul de aplicație „Dr. C. Angelescu" al Seminarului pedagogic universitar, al cărui director era C. Narly, și avîndu-i ca profesori pe Ipolit Tarnavschi (limba română), Arcadie Dugan (limbile latină, elină și germană), Simeon Reli (istorie) și Emilian Țopa, cunoscutul naturalist. Elevul Adrian Fochi a fost premiant în toți anii de liceu, deci șef de promoție. Evocîndu-l, prof. dr. Vladimir Trebici spunea despre Adrian Fochi că și-a impresionat adînc colegii „prin seriozitate, cultură și competență, calități care l-au însoțit de-a lungul întregii sale vieți".

Studiile universitare le face, parțial, în aceeași localitate, la Facultatea de Litere și Filozofie, secția filologie romanică (1938—1940), unde are profesori pe Leca Morariu (de la care a primit primul impuls de a studia cultura noastră populară), Ilie Bacinschi (titularul catedrei de filologie romanică, fost asistent al lui W. Meyer-Lübke), Grigore Nandriș (slavist) și I. D. Ștefănescu (istoric de artă).

Între anii 1940 și 1946 urmează secția de filologie modernă a Facultății de Litere din București, pe care o absolvă cu diploma nr. 37636/8188 din 8 aprilie 1947. Aici a audiat, timp de două semestre, un curs al profesorului D. Caracostea. Faptul îl mărturisea cu mîndrie ori de cîte ori avea prilejul, socotindu-se un elev al profesorului despre care, într-o evocare la Academie (27 martie 1979), prilejuită de împlinirea unui secol de la nașterea acestuia, spunea următoarele: „nu există nici un drum și nici o cărare măcar în folcloristica românească pe care să nu întîlnești urme-

le pașilor lui D. Caracostea, care, fie că a tratat subiectul în fundamentul său, fie că l-a urnit din imobilitatea sa, lăsîndu-ți un îndemn teoretic sau deschizîndu-ți o perspectivă metodologică". „Caracostea — spunea A. Fochi în continuare — este de o modernitate extremă, el apare ca un premergător al actualei teorii a oralității, promovate astăzi de școala americană". S-a întîlnit adesea, în timpul demersului său științific, cu idei și opinii ale profesorului amintit, cum sînt cele privitoare la „așa-zisele variante defective tematic", la versiunea românească a baladei despre jertfa zidirii, la teoria împrumutului cultural.

Între anii 1946 și 1947 urmează și cursurile Seminarului pedagogic „T. Maiorescu" din București.

După terminarea studiilor universitare, este cîțiva ani profesor: de limba franceză la Gimnaziul unic din Rîșnov (1947—1948); de limba română la Școala elementară din Conțești-Răcari (1948—1950) și la Școala profesională de pielărie a Ministerului Industriei Ușoare (1949—1952), în paralel și la școlile de meșteri și de calificare din cadrul aceluiași minister (pînă în anul 1953).

Din anul 1953 contractează cu Institutul de Folclor o colaborare externă: întocmirea unei bibliografii a folclorului, etnografiei și artei aplicate din periodicele românești.

În anul 1955 se căsătorește cu Rodica Fochi, născută Huzum, bibliograf la Biblioteca Academiei, căreia i-a mulțumit de fiecare dată fiindcă l-a „asistat permanent în procesul de elaborare" a lucrărilor sale, fiindcă i-a fost „un ajutor lucid și competent".

În urma unui concurs public (octombrie 1957), devine documentarist la același institut, post ce-l deține pînă în anul 1964, timp în care a avut următoarele atribuții: organizarea și conducerea lucrărilor la *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc;* redactarea bibliografiei curente a folclorului românesc (în revista institutului a publicat-o pe aceea pe anii 1957, 1958, 1959—1960, 1961, 1962); asigurarea participării românești la *Internationale volkskundliche Bibliographie* de la Basel, redactată de Robert Wildhaber, pentru S. I. E. F.; asigurarea participării românești, ca membru în redacție, la *Demos* (R. D. Germană); participarea românească la I. F. M. C. a cîntecului popular.

La Institutul de Studii Sud-Est Europene din București, unde este cercetător între anii 1964 și 1975, are sarcina de a studia relațiile folclorice — în domeniul cîntecului epic — dintre poporul român și popoarele balcanice.

În anul 1970 (24 aprilie) își susține, la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", lucrarea de doctorat *G. Coșbuc și cultura populară*, obținînd titlul de doctor în filologie cu diploma nr. 157 seria A nr. 112/26 sept. 1970. Președintele comisiei a fost prof. univ. dr. Al. Dima, iar conducător științific Ovidiu Papadima.

Revine cercetător științific la Institutul de Etnografie și Folclor, unde lucrează între anii 1975 și 1982.

Se stinge din viață la 5 octombrie 1985, la București. La crematoriul „Cenușa" îi aduc ultimul omagiu Al. I. Amzulescu, Vladimir Trebici și Paul Petrescu.

Adrian Fochi este autorul unei opere bogate și diverse. Preocuparea sa principală a constituit-o studierea cîntecului bătrînesc, căruia i-a închinat cărțile: *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte* (1964); *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești* (1975); *Paralele*

folclorice. Coordonatele culturii carpatice (1984); *Cîntecul epic tradițional al românilor. Încercare de sinteză* (1985), precum și o serie de studii apărute în reviste.

Este unul din bunii noștri comparatiști. Lui îi datorăm mai multe studii care situează cîntecul epic românesc în context european. În ultima parte a vieții n-a ostenit să scrie asupra meritelor poporului român, argumentînd că la noi a existat din străvechime o vatră folclorică foarte prolifică și originală care ne așază în domeniul eposului versificat printre cele mai inventive popoare, printre cele mai talentate.

Totodată, prin *Estetica oralității* și *Cîntecul epic tradițional al românilor*, și-a comunicat opiniile asupra unor aspecte majore ale creației populare, ale cîntecului epic în special : stilul specific, funcțiile specifice, morfologia cîntecului epic, regulile structurilor epice, aspectele formale ale genului, totul pentru a sublinia că genul posedă o „artă completă și complexă".

O altă latură a preocupărilor sale privește istoria folcloristicii, opiniile despre folclor ale unor mari cărturari : *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist* (1964), *Nicolae Iorga și folclorul* (1966), *Concepția lui G. Coșbuc despre folclor* (1968), *A. D. Xenopol și problemele folclorului* (1972).

S-a ocupat cu stăruință, în lucrări temeinice, despre relația creației culte cu folclorul, îndeosebi în amplele studii *G. Coșbuc și creația populară* (1971) și *Mitul lui Anteu* (inedit).

Ne-a lăsat unele din cele mai bune ediții critice din ultimele decenii : I. U. Jarník și A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (1968) și *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu* (1976).

Adrian Fochi are contribuții mari și în domeniul bibliografiei, cea mai însemnată fiind colaborarea sa la elaborarea *Bibliografiei generale a etnografiei și folclorului românesc*, din care a apărut (1968) vol. I (care cuprinde perioada 1800—1891), volumele al doilea (perioada 1892—1904) și al treilea (perioada 1905—1918) aflîndu-se în manuscris gata de tipar.

Prin formația sa de savant, prin lucrările sale care au abordat aspecte majore ale culturii populare românești, prin generozitatea cu care și-a închinat trei decenii de viață propășirii folcloristicii românești, Adrian Fochi a interesat prin opera sa cercuri largi de specialiști din țară și din străinătate. Pentru *Miorița* a primit elogii nu numai din partea folcloriștilor. Este concludent, credem, elogiul făcut de Vladimir Streinu capodoperei lui Fochi, *Miorița* : „Munca folcloristului, care umple aproape cinci sute de pagini din impunătorul tom, va fi de aceea totdeauna vrednică de lăudat. Metoda, știința, răbdarea și limpezimea exprimării fac din studiul său un titlu folcloristic durabil, iar pentru cititori un prilej continuu de meditație asupra vieții spirituale a poporului român". Amintim totodată că în capitolul despre *Miorița*, din cartea sa *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Mircea Eliade citează permanent lucrarea lui Fochi.

Activitatea sa științifică s-a bucurat de binemeritate recunoașteri. Pentru *Miorița* a primit Premiul „B. P. Hasdeu" al Academiei R. S. România. În același an, la centenarul Academiei, este distins cu medalia „Meritul științific".

O serie de studii ale sale sînt cunoscute și peste hotare. Au contribuit la aceasta traducerile în limbi străine. Astfel, pînă la sfîrșitul anului 1978, publicase în străinătate (R. D. Germană, R. S. Cehoslovacă, R. P. Bulgaria, R. F. S. Iugoslavia, Grecia, Elveția, R. F. a Germaniei) un

număr de 106 studii. Adăugăm că a fost membru în Comisia pentru Cercetarea Cîntecului Popular din Balcani a Asociației Internaționale pentru Studiul Sud-Estului European (AIESEE). A participat cu comunicări la numeroase congrese, colocvii și alte manifestări internaționale atît în țară, cît și în străinătate (R. P. Albania, R. P. Bulgaria, R. S. F. Iugoslavia, R. P. Ungară).

Prin stingerea prematură din viață a lui Adrian Fochi, folcloristica românească pierde o personalitate proeminentă, una din acele personalități care apar rar.

IORDAN DATCU

BIBLIOGRAFIA LUCRĂRILOR ȘTIINȚIFICE ALE LUI ADRIAN FOCHI
(1956 - 1985)

Lista siglelor publicațiilor periodice în care au apărut lucrările lui A. F.

AAR	= „Analele Academiei R. S. România", București.
AF	= „Anuarul de folclor", Cluj-Napoca.
AICED	= „Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice", București.
AMET	= „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", Cluj-Napoca.
AIESEE - Bulletin	= Association International d'études du sud-est européen. Bulletin, București.
CREL	= „Cahiers roumains d'études littéraires", București.
CL	= „Convorbiri literare", Iași.
Demos	= „Demos", Berlin.
Inf. B	= „Informația Bucureștiului", București.
LL	= „Limbă și literatură", București.
Luc	= „Luceafărul", București.
Mem. Secț. Șt. Filolog. Lit. Arte	= „Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte", București.
Milcovia	= „Milcovia", Focșani.
NS	= „Narodno staralastvo", Belgrad.
ÖO	= „Österreichisches Osthefte", Wien.
RAM	= „Ramuri", Craiova.
REF	= „Revista de etnografie și folclor", București.
RF	= „Revista de folclor". București. Din 1964 schimbă titlul în „Revista de etnografie și folclor".
RITL	= „Revista de istorie și teorie literară", București.
RM	= „Revista muzeelor", București.
RU	= „Revista Unesco", București.
RESEE	= „Revue des Études sud-est européennes", București.
RR	= „Revue roumaine", București.
Rom. Lit.	= „România literară", București.
S	= „Scînteia", București.
ScT	= „Scînteia tineretului", București.
SS	= „Serta Slavica", München.
ST	= „Steaua", Cluj-Napoca.
STAO	= „Studia et acta orientalia", București.
STCB	= „Studii și cercetări de bibliologie", București.
VA	= „Vatra", Tg. Mureș.
VB	= „Viața Buzăului", Buzău.

CĂRȚI

1 Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol. [București]. Edit. Academiei R. P. R., 1964. 1106 p.

2 George Coșbuc și creația populară. București, Edit. Minerva, 1971. 362[—364] p.

3 Recherches comparées de folclore sud-est européen. București, 1972. 340 p. (Association International d'études du sud-est européen. Études et documents concernant le sud-est européen, 6).

4 Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești. București, Edit. Academiei R. S. România, 1975. 270 p. (Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Institutul de Studii Sud-Est Europene).

5 Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu. București, Edit. Minerva, 1976. LX+392 p.

6 Estetica oralității. București, Edit. Minerva, 1980. 414[—416] p.

7 Miorița. (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de . . .București, Edit. Minerva, 1980. 213[—216] p. (Meșterul Manole).

8 Femeia lui Putiphar. (K 2111). Cercetare comparată de folclor și literatură. București, Edit. Univers, 1982. 324[—326] p.

9 Paralele folclorice. Coordonatele culturii carpatice. București, Edit. Minerva, 1984. 325[—327] p. (Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice).

10 Cîntecul epic tradițional al românilor. Încercare de sinteză. [București], Edit. Științifică și Enciclopedică, 1985. 512 [—515] p.

PREFEȚE, EDITĂRI DE TEXTE...

11 **Jarnik, Ioan Urban și Andrei Bîrseanu** : Doine și strigături din Ardeal. Ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de *Adrian Fochi*. București, Edit. Academiei R. S. România, 1968. 968 p.

12 **Ispirescu, Petre** : Lupul Pîrcălab. Snoave și zicători populare. Ediție îngrijită de Aristița Avramescu. Prefață de *Adrian Fochi*. București, Edit. Minerva, 1970. XVI+244 [—247] p.

STUDII ȘI ARTICOLE

13 Istorie și folclor. *RF*. 1 (1956), nr. 1—2, p. 279—285 (Din istoria folclorului și folcloristicii). Rez. în l. rusă și engleză.
Cea mai veche atestare documentară a cîntecului popular românesc de către cronicarul bizantin Dukas.

14 Folclor românesc din Transilvania secolului al XVII-lea. *RF*, 3 (1958), nr. 1, p. 45—62 (Din istoria folcloristicii noastre).
Rez. în l. rusă și engleză.
Comentarea unui document emis în a doua jumătate a sec. al XVII-lea, 1675, în Bălgrad (Alba-Iulia), descoperit și publicat de Petru Maior, document ce constituie un izvor al folcloristicii românești.

15 O nouă variantă a Mioriței din R. S. S. Moldovenească. *RF*, 3(1958), nr. 3, p. 51—52.

16 Contribuții la cercetarea cîntecului muncitoresc. *RF*, 5 (1960), nr. 3—4, p. 77—97 (Din istoria folclorului și folcloristicii).

17 Proiect pentru schema de clasificare a „Bibliografiei generale a folclorului românesc". *RF*, 5 (1960), nr. 1—2, p. 140—150.
Republicat în „Biulleten naučnoi informații", 1961, nr. 1, p. 207—217.

18 Proiekt shemi klassifikații „obșcei bibliografii ruminskogo folklora. „Biulleten naučnoi informații". Seria obțestvennih nauk, București, 1961, nr. 1, ian.-iun., p. 206—217 (Akademia Ruminskoi Narodnoi Respubliki).
Republicat din „Revista de folclor", 1960, nr. 1—2, p. 140—150.

19 Bibliografia etnografică și folclorică românească. *RF*, 8 (1963), nr. 1—2, p. 164—165 (Din realizările folcloristicii noastre).
Despre încheierea redactării vol. I și despre importanța pe care o are ca instrument de lucru pentru specialiști.

20 Parallèles folkloriques sud-est européens. *RESEE*, 1 (1963), nr. 3—4, p. 517—550.

21 15 ani de folcloristică în R. P. R. *RF*, 8(1963), nr. 1—2, p. 124—139.

22 Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist. *REF*, 9 (1964), nr. 1, p. 71—102 ; nr. 2, p. 119—142. Rez. în l. rusă și l. engleză.

23 Legenda. În : *Istoria literaturii române*, vol. I. Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780). București, Edit. Academiei R. P. R., 1964, p. 93—98 (Academia R. P. R.).

24 Miorița. În : *Istoria literaturii române*, vol. I. Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780). București, Edit. Academiei R. P. R., 1964. p. 119—125 (Academia R. P. R.).

25 Das Doitschin (Doicin—Dojčin—ДОИЧИН) Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung I — II. *RESEE*, 3 (1965), nr. 1—2, p. 229—268 (I) ; nr. 3—4, p. 465—511 (II).

26 „Pesenta za Pleven" v evropeĭskiea iogoiztocen folklor i po-speţialno v ruminskiea folklor. În : *Bălgaro-Ruminski vrăzki i otnoseniea prez vekovete*. Izsledvaniea. Vol. I (XII—XIX B), Sofia, Izdatelstvo na Bălgarskata Akademiea na Naukite, 1965. p. 405—438 (Bălgarska Akademiea na Naukite. Institut za Istoriea).
Rez. în l. germană.

27 Nicolae Iorga și folclorul. *REF*, 11 (1966), nr. 5—6, p. 451—464.
Rez. în l. franceză.

28 Problèmes folkloriques des aires de convergence. Résumés des communications de la délégation roumaine. În : *Ethnographie, Folklore et Arts*. Bucarest, 1966, p. 14 — 17 (Association International d'études du sud-est européen) (Premier Congrès International d'études balkaniques et du sud-est européennes. Sofia, 26 août — 1 septembre 1966).

29 Die rumänische Volksballade „Uncheşeii" und ihre südosteuropäischen Parallelen. (Das Thema des Rückkehr des Gatten zur Hochzeit seiner Frau). *RESEE*, 4 (1966), nr. 3—4, p. 535—574.

30 Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii". *LL*, 12 (1966), p. 373—418.

31 Les recherches de folklore sud-est européen dans la République Socialiste de Roumanie. *AIESEE — Bulletin*, 5 (1967), nr. 1—2, p. 39—40 (Actes de la première réunion de la Commission d'études du chant populaire aux Balkans, Tirana, 17—18 juin 1966).

32 Concepția lui G. Coșbuc despre folclor. *LL*, 19 (1968), p. 133—146.

33 L'épisode crétois d'une légende universelle. În : *Filologhikos Syllogos „O Chrysostomos" en Khainois*. B'Diethnes Kretologhikon Synedrion. [Actele celui de al II-lea Congres de Studii cretane]. Atena, 1968. p. 256—271.
Motivul „Corăbiilor arse" în literatura universală, cu privire specială la o legendă cretană.

34 Recherches de folklore comparé sud-est européen en Roumanie (XIX^e siècle). *RESEE*, 6 (1968), nr. 1, p. 113—139.

35 Südosteuropäische volkskundliche Motive im Werk des rumänischen Dichters George Coşbuc. *RESEE*, 6 (1968), nr. 4, p. 595—607 (Relations littéraires et motifs folkloriques).

36 Parallèles folkloriques entre Roumains et Serbo-Croates. *NS*, 1969, nr. 29—32, p. 77—89.

37 Recherches de folklore comparé sud-est européen en Roumanie (première moitié du XX^e siècle). *RESEE*, 7 (1969), nr. 2, p. 367—396 (Les recherches sud-est européennes et leur histoire).

38 La ballade de „L'épouse vendu" dans le folklore sud-est européen. *RESEE*, 8(1970), nr. 4, p. 669—714 (Folklore comparé).

39 Colindul leului, moștenire clasică și creație românească. *LL*, 26(1970), p. 99—112.

40 En quoi réside le balkanisme de la ballade populaire roumaine. În : *Communications présentées au II^e Congrès International d'études du sud-est européen*. Athènes, 7—13 mai 1970. Résumés. Bucarest, 1970, p. 61—63 (Comité National Roumain d'Études Sud-Est Européennes).

41 Cîntecul Plevnei în folclorul sud-est european (Cu privire specială asupra versiunii românești). În : *Relații româno-bulgare de-a lungul veacurilor*. (Sec. XII—XIX). Studii. Vol. I. București, Edit. Academiei R. S. România, 1971, p. 401—431 (Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Institutul de Studii Sud-Est-Europene). Rez. în l. germană.

24 Contributions aux recherches concernant la chanson populaire de Balkans. *AIESEE—Bulletin*, 9 (1971), nr. 1, p. 81—100.

43 La légende de Putiphar. *SS*, 1971, p. 161—166 (In memoriam Aloisii Schmaus).

44 Poetul [Vasile Alecsandri] și unitatea de simțire a tuturor românilor. *Luc.* 14 (1971), nr. 28, iul. 10, p. 4.

45 Problèmes folkloriques des aire de convergence. În : *Actes du I^er Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes*. Vol. VII. [Sofia, 26. VIII. — 1. IX. 1966]. Sofia, 1971, p. 707—713.

46 A. D. Xenopol și problemele folclorului. În : *A. D. Xenopol. Studii privitoare la viața și*

opera sa. București, Edit. Academiei R. S. România, 1972, p. 357—366 (Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Institutul de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol" Iași).
Rez. în l. franceză.

47 Bradul și viișoara : geneza și semnificația unei imagini poetice. În : *Cîntecul popular românesc*. Studii de folclor, I. Craiova, 1973, p. 113—120 (Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Centrul de Științe Sociale Craiova. Comitetul de Cultură și Educație Socialistă a județului Dolj. Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării de masă).

48 Contribution de Tache Papahagi a l'étude du sud-est européen. *RESEE*, 11 (1973), nr. 1, p. 121—128 (Le 80e anniversaire du Pr. Tache Papahagi).

49 Les proverbes dalmates. *AIESEE—Bulletin*, 11 (1973), nr. 1—2, p. 125—137.

50 Die umschlungenen Bäume. Ursprung und Bedeutung eines dichterischen Bildes. În : *Festschrift für Robert Wildhaber*. Zum 70. Geburtstag am 3. August 1972. Herausgegeben von Valter Escher, Theo Gantner und Hans Trümpy. Basel. Verlag G. Krebs AG, 1973, p. 111—119.

51 Le motif poétique „L'Épreuve de l'amour" dans le folklore sud-est européen. I—II. *RESEE*, 12 (1974), nr. 2, p. 245—266 (I); 13 (1975), nr. 1, p. 15—39 (II).
Despre balada Milea.

52 Tradition et inovation dans le folklore des peuples du sud-est de l'Europe. Corapports. În : *AIESEE IIIe Congrès International d'études du sud-est européen*. [București, 1974], p. 33—44 (Folklore 1).

53 Contribuții la istoria folcloristicii românești. Caietul de cîntece populare al lui Manuil Isopescu din anul 1843. *REF*, 22 (1977), nr. 1, p. 77—93 (Din istoria folclorului și folcloristicii).

54 On Present-Day Aspects of the Oral Problem. *CREL*, 1(1977), p. 4—13 (Littérature orale — littérature écrite).

55 Originalité et interférance. *RR*, 31 (1977), nr. 1, p. 55—56 (Commentaires).
Cu referire la balada populară.

56 Amintirea unui distins cărturar [G. T. Kirileanu]. *ST*, 29 (1978), nr. 2, febr., p. 8.

57 Comentariu folcloric la o pildă esopică. *AMET*, 10 (1978), p. 421—430.
Rez. în l. franceză.

58 „Mitologicale". *REF*, 23 (1978), nr. 1, p. 17—36.
Analiza „Cîntecului pentru alungarea zmeilor", vechi text epic tradițional, care are rădăcini în mitologie și a fost cules din Boișoara — Țara Loviștei, în anul 1968.

59 Pe urmele „Mioriței". *Milcovia*, supl. social-politic, 1978, mai, p. 19 (Folclor).

60 Datini populare românești la sfîrșitul secolului 19 : amprenta tradiției și inovației. *RU*, 21 (1979), nr. 3—4, p. 206—210 (2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat și independent).

60a Eseu despre folclorul românesc. Cultura românească în lume. *L*, 22(1979), nr. 10, martie 10, p. 8 (Mapamond).

61 Formula adynaton și folclorul român. *REF*, 24 (1979), nr. 2, p. 131—151.
Rez. în l. franceză.

62 Centenarul unui esențial act de cultură : Culegerea de folclor dobrogean a lui T. T. Burada. Contribuții la studiul unității folclorului românesc. *AICED*, Seria A, 2 (1980), p. 255—265 (Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Comunicări. Sesiunea științifică octombrie 1980).

63 Contribuția prof. D. Caracostea la dezvoltarea folcloristicii românești. *AAR*, 113 (1979), Seria IV, 1980, vol. XXIX, p. 165—182 (Comemorări).

64 Orientări moderne în studierea folclorului : teoria oralității, cu privire la cîntecul epic tradițional*. *Mem. Secț. Șt. Filolog. Lit. Arte*, 1977—1978. Seria IV, 1 (1980), p. 125—134.
* Comunicare prezentată la sesiunea „Trei decenii de activitate folcloristică românească", 27 decembrie 1977, organizată de Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte a Academiei R. S. România.

65 Versiunea românească a unui subiect internațional : Fata rău măritată. *REF*, 25 (1980), nr. 1, p. 23—40.
Rez. în l. franceză.

66 Motive esopice în folclorul românesc. *REF*, 26 (1981), nr. 1, p. 15—34.
Rez. în l. franceză.

67 Structură și cronologie în construcția poeziei epice. *AF*, 1981, vol. 2, p. 135—140.
Rez. în l. germană.

68 Tradiție și inovație, cu specială privire asupra așa-zisului „Cîntec nou", *AICED*, Seria A, 3 (1981), p. 187—203 (Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Comunicări. Sesiunea științifică decembrie 1981).
Rez. în l. franceză.

69 Cum se naște un cîntec epic și avatarurile sale. *AICED*, Seria A, 4 (1982), p. 107—123 (Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Comunicări. Sesiunea științifică decembrie 1982).
Despre cîntecul accidentului feroviar de la Balota-Dolj.

70 Iovan Iorgovan, personaj mitic sau plăsmuire artistică. *REF*, 27 (1982), nr. 1, p. 60—77.
Rez. în l. franceză.

71 Revista de etnografie și folclor : rolul și importanța sa în dezvoltarea folcloristicii românești. *AICED*, Seria A, 1 (1982), p. 139—146 (Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Comunicări. Sesiunea științifică iulie 1979).

72 Adevăr istoric și ficțiune artistică : episodul românesc al unei legende internaționale*. [Motivul antropofagiei simulate]. *Mem. Secț. Șt. Filolog. Lit. Arte*. 1981. Seria IV, 3 (1983), p. 47—55.
* Comunicare prezentată la Sesiunea științifică „Probleme actuale ale folclorului și etnografiei românești". București, 18 martie 1981.

73 Coordonate ale culturii populare din zona Buzăului. În : *Spiritualitate și istorie la Întorsura Carpaților*. Sub îngrijirea Dr. Antonie Plămădeală. Vol. II. Buzău, 1983, p. 277—290.
Rez. în l. franceză.

74 De la folclor la literatură. Ambianța culturală a unei nuvele de Pavel Dan. *REF*, 28 (1983), nr. 2, p. 149—163.
Rez. în l. franceză.

75 Izvoare bizantine interesînd folcloristica românească. *AF*, 1983, vol. 3—4, p. 60—70.
Rez. în l. franceză.

76 Legenda întemeierii statului otoman. *REF*, 28 (1983), nr. 1, p. 5—15.
Rez. în l. franceză.
Cu raportare la Scrisoarea III a lui Mihai Eminescu.

77 La légende de la fondation de l'Empire Ottoman. *STAO*, 11 (1983), p. 60—70.
Cu raportare la Scrisoarea III a lui Mihai Eminescu.

78 Unirea cea Mare și evoluția folcloristicii românești. *AICED*, Seria A, 5 (1983), p. 5—16. (Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Comunicări. Sesiunea științifică noiembrie 1983).

79 Contribuții la studierea cîntecului despre moartea lui Brîncoveanu*. *Mem. Secț. Șt. Filolog. Lit. Arte*. 1983—1984. Seria IV, 5 (1984), p. 123—133 (Varia).
* Comunicare prezentată în ședința publică organizată de Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte a Academiei R. S. România, în 23 februarie 1983.

80 Creația folclorică, expresie specifică a unității culturale românești. *RAM*, 1984, nr. 7, iul. 15, p. 15 (Patru decenii de creație : 1944—1984).
Comunicare ținută la Simpozionul de folclor care a avut loc în cadrul Concursului și Festivalului Interpreților Cîntecului Popular Românesc „Maria Tănase". Ediția a VIII-a, Craiova, 29.V. — 3.VI.1984.

81 Despre nelumire. *VA*, Serie nouă, 14 (1984), nr. 12, supl., dec. 20, p. [4] (Documentele continuității).

82 Dynamique de la tradition. *CREL*, 4 (1984), p. 119—128 (Perspectives et confluences).
Analiza etapelor prin care a trecut balada „Ilincuța Șandrului" de-a lungul timpului.

83 Die etnische Dimension des Helden im rumänischen epischen traditionellen Lied. În : *Magyar-román filológiai Tanulmányok*. Budapest, 1984, p. 485—497.
Volum omagial închinat Prof. Domokos Samuel la a 75-a aniversare.

84 Una din universalele necunoscute ale folclorului românesc. *REF*, 29 (1984), nr. 2, p. 131—143.
Rez. în l. franceză.
„Complexul lui Oedip" în folclorul românesc.

85 Centenarul unui act fundamental de cultură : Antologia de folclor transilvănean a lui I.U. Jarník—Andrei Bîrseanu din 1885. *REF*, 30 (1985), nr. 2, p. 152—155 (Materiale).

86 Centenarul unui fundamental act de cultură. *RAM*, 1985, nr. 9, sept. 15, p. 7 (Folclor). Articol scris cu prilejul împlinirii unui secol de la apariţia masivei culegeri de folclor din Transilvania, a lui J. U. Jarník şi Andrei Bîrseanu, „Doine şi strigături", 1885.

86 a Cercetînd hrana ţăranului român . . . În : *G. T. Kirileanu sau viaţa ca o carte*. Mărturii inedite. Ediţie îngrijită şi cuvînt înainte de Constantin Bostan. Bucureşti, Edit. Eminescu, 1985, p. 166—174.

87 Contribuţie la problema genezei cîntecului epic : Cîntecul lui Oroveanu. *REF*, 30 (1985), nr. 1, p. 14—25.
Rez. în l. franceză.

88 Din universalele folclorului românesc. *Pagini bucovinene*, supl. la *CL*, 4 (1985), nr. 1, ian., p. [1] (Autograf).
Pe marginea subiectelor universale „Odiseea", „Femeia lui Putiphar" — „Fedra", „Oedip-rege" şi a corespondentelor lor în baladele populare româneşti : „Unchеşeii" sau „Moşneagul", „Cîntecul lui Vartic" şi „Ursitoarea".

88 a Gînduri despre „Mioriţa". *CL*, 1985, nr. 12, p. 13.

89 Orientări teoretice în opera folclorică a lui Alecu Russo. *Mem. Secţ. Şt. Filolog. Lit. Arte*. 1984. Seria IV, 6 (1985), p. 37—41 (175 de ani de la naşterea lui Alecu Russo.)

ÎN COLABORARE

90 Contribuţii la cunoaşterea vieţii şi operei lui S. Fl. Marian. *RF*, 5 (1960), nr. 1—2, p. 132—137. (Din istoria folclorului şi folcloristicii). (În colaborare cu N. Al. Mironescu).

91 Relaţii folcloristice inter-balcanice. *RF*, 5 (1960), nr. 1—2, p. 162—165 (Activitatea folcloristică internaţională). (În colaborare cu Boldijar Jelev).

92 Din activitatea etnografilor şi folcloriştilor bulgari. *RF*, 6 (1961), nr. 1—2, p. 140—141 (Activitatea folcloristică internaţională). În colaborare cu B. Jelev.)

92 a Literatura populară de Ovidiu Papadima. Convorbire cu folcloristul *Adrian Fochi*. [Interviu luat de] Ion Butnaru. *Inf. B*, 14(1968), nr. 4758, dec. 3, p. 2. (Vitrina literară). (În colaborare cu Ion Butnaru.)

92 b Motive străvechi în folclorul românesc. Problema continuităţii în lumina literaturii populare. Interviatul nostru dr. *Adrian Fochi*. . . Interviu de C. Djigola. *L*, 19(1976), nr. 39, sept. 25, p. 8 (Interviurile „Luceafărului"). (În colaborare cu C. Djigola.)

92 c „Mioriţa" este cea mai înaltă creaţie artistică realizată vreodată de români şi încifrează ceea ce este tipic pentru spiritualitatea noastră. Interviu cu prof. dr. *Adrian Fochi* [luat de] Marius Pop. *VB*, supl. 1979, aug., p. 18 (Cadran literar). (În colaborare cu Marius Pop.)

93 Relaţiile culturale româno-balcanice pînă în sec. al XIX-lea. În : *România în sud-estul Europei*. Culegere de studii. Bucureşti, Edit. Politică, 1979, p. 29—79. (În colaborare cu Alexandru Duţu şi Maria A. Muzicescu.)

94 „Mioriţa". Monografie de . . .Apărută în 1964 la Editura Academiei R. P. R. [Interviu luat de] Mihai Coman [la 20 de ani de la apariţia lucrării]. *ScT*, Supliment literar artistic, 4 (1984), nr. 52, dec. 23, p. 3 (Biografia unor opere de referinţă. În viziunea autorilor). (În colaborare cu Mihai Coman.)

BIBLIOGRAFII

95 Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc. I (1800—1891). Cuvînt înainte de M. Pop. Prefaţă de *A. Fochi*. Redactor : *Adrian Fochi*. [Bucureşti], Edit. pentru Literatură, 1968. XVI + 740 p. (coordonator, redactor responsabil A. F.).

96 Bibliografia folclorului românesc pe anul 1957. *RF*, nr. 3—4, p. 129—229 (în colaborare cu Dan Bugeanu).

97 Bibliografia folclorului românesc pe anul 1958. *RF*, 5 (1960), nr. 3—4, p. 98—183.

98 Bibliografia folclorului românesc pe anii 1959—1960. *RF*, 6 (1961), nr. 3—4, p. 106—240.

99 Bibliografia folclorului românesc pe anul 1961. *RF*, 7 (1962), nr. 3—4, p. 121—191.

100 Bibliografia etnografică şi folclorică românească pe anul 1962. *RF*, 8 (1963) nr. 3—4, p. 166—224.

101 Internationale Volkskundliche Bibliographie . . . für die Jahre 1957—1978. Bonn. Rudolf Habelt Verlag, 1963—1981. [11 vol.].
Colaborarea românească asigurată de A. F.

102 A Select Bibliography of European Folk Music. Published in cooperation with The International Folk Music Council by the Institute for Ethnography and Folklore of the Czechoslovak Academy of Sciences. Prague, 1966, p. 83—86.
Colaborarea românească a fost asigurată de A. F.

RECENZII

103 Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. Berlin. Akademie-Verlag. 1955. Erster Band, Heft 1/2 Jahrgang 1955. 499 p. + 10 planșe. (Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin durch Dr. W. Fraenger). *RF*, 1 (1956), nr. 1—2, p. 321—324 (Recenzii).

104 Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. Berlin. Akademie-Verlag, 1956. Zweiter Band, Heft 12/). Jahrgang 1956, 488 p. + 12 planșe. (Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin durch Wilhelm Fraenger). *RF*, 2 (1957), nr. 1—2, p. 224—227 (Recenzii).

105 Karl Ilg. Um die Ziele und den Betrachtungsgegenstand der Volkskunde. Burgenländische Heimatblätter, Eisenstadt, XIII (1951), caiet nr. 3, p. 99—108. *RF*, 2 (1957), nr. 3, p. 139—141 (Recenzii).

106 Dr. Leopold Schmidt. Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung des Volksliedes in Österreich. Wien, 1947, 32 p. Österreichicher Bundesministerium für Unterricht. *RF*, 2 (1957), nr. 1—2, p. 228—229 (Recenzii).

107 Leopold Schmidt. Die Kulturgeschichtlichen Grundlagen des Volksgesanges in Österreich. Sonderabzug Schweiz. Archiv für Volkskunde, Band XLV (1948), p. 105—129, *RF*, 2 (1957), nr. 4, p. 145—147 (Recenzii).

108 Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. Berlin, Akademie-Verlag, 1957. Dritter Band, Jahrgang 1957, Teil I, 343 p. + 8 pl., Teil II, 344—576 p. + 15 pl. (IX—XXIII). *RF*, 3(1958), nr. 4, p. 179—183 (Recenzii).

109 Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1937 und 1938. Unter Mitarbeit des Instituts für deutsche Volkskunde, herausgegeben von Robert Wildhaber. Berlin, Akademie-Verlag, 1957. XXXII + 543 p. *RF*, 3 (1958), nr. 3, p. 138—140 (Recenzii).

110 Demos. Volkskundliche Informationen. Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Akademie-Verlag, Berlin. Heft I/1960 Jahrgang 1. 122 col., Heft 2/1960 Jahrgang, 1. 123—248 [—250] col. *STCB*, 4 (1961), p. 247—249 (Recenzii).

111 Buletinul Societății grecești de folclor. [Laografia, vol. XVIII]. *RF*, 7 (1962), nr. 1—2, p. 171—173 (Activitatea folcloristică internațională).

112 Noi bibliografii de folclor și etnografie. *RF*, 7 (1962), nr. 1—2, p. 178—182 (Activitatea folcloristică internațională).
Prezentarea celor 12 bibliografii mai importante din lume: sovietice, maghiare, grecești și argentiniene.

113 Evel Gasparini. Questioni di mitologia slava, [dans] Slovenski etnograf. Ljublijana, 13, 1960, p. 91—114. *RESEE*, 1 (1963), nr. 1—2, p. 231—233 (Comptes rendus).

114 Ivan Grafenauer. Ein altpflanzerisch-chtonischer Wurmsegen in der Schweiz und Slovenien, [dans] Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 57, 161, p. 148—152. *RESEE*, 1 (1963), nr. 1—2, p. 233—234 (Comptes rendus).

115 Internationale Volkskundliche Bibliographie. Années 1952—1954 avec supplément d'années antérieures. Ouvrage publié par la CIAP sous les auspices du CIPSH et avec le concours de l'UNESCO. Rédigé, avec l'assistance des collaborateurs, par Robert Wildhaber. Bâle, Imprimerie G. Krebs, Librairie-Éditeur S. A., 1959. XVI+728 p. *STCB*, 5 (1963), p. 407—411 (Recenzii).

116 Milko Matičetov. Uno scongiuro sloveno contro la nebbia e i suoi corrispondenti svizzeri, [dans] „Schweizerisches Archiv für Volkskunde", 57, 1961, p. 160—163. *RESEE*, 2 (1964), nr. 1—2, p. 310—312 (Comptes rendus).

117 Herbert Peukert. Serbo-kroatische und makedonische Volkslyrik. Gestaltuntersuchungen. Berlin, Akademie-Verlag, 1961. 211 p. Lieder-Beiheft, 31 p. *RESEE*, 2 (1964), nr. 1—2, p. 312—318 (Comptes rendus).

118 Rad VIII-ot Congresa folklorista Jugoslavije u Titovom Ujiții. [VIII[e] Congrès des folkloristes jougoslaves tenu à Titovo Uzice en 1961]. Redacteur en chef: Dusan Nedeljkovic, Belgrade, 1961, 495 p. + 123 ill., notes mus. et chorégr., esquisses, plans. *RESEE*, 2 (1964), nr. 3—4, p. 660—662 (Comptes rendus).

119 E. Schneeweis. Serbo-kroatische Volkskunde. Erster Teil. Volksglaube und Volksbrauch. Walter de Gruyter et co., Berlin, 1961. 218 p. *RESEE*, 2 (1964), nr. 3—4, p. 662—664 (Comptes rendus).

120 V.M. Sidelnikov. Russkaia narodnaia pesnea. Bibliograficeskii ukazatel 1735—1945 gg, Moskva, Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1962, 169 [—171] p. *REF*, 9 (1964), nr. 3, p. 315—317 (Note și recenzii).

121 Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1957 und 1958 mit Nachträgen für die vorausgebenden Jahre. Im: Auftrage der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde bearbeitet von Robert Wildhaber. Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1963, XX+615 p. *STCB*, Serie nouă, 7 (1965), p. 102—105 (Recenzii).

122 Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1959—1960 mit Nachträgen für die vorausgebenden Jahre. Im: Auftrage der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e V. bearbeitet von Robert Wildhaber. Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1964. XIX+725 p. *STCB*, Serie nouă, 7 (1965), nr. 4, p. 465—469 (Recenzii).

123 Proverbium. Bulletin d'informations sur les recherches paremiologiques. Helsinki, Soumalaisen Kirjallisuunden Seura (Société de Littérature Finnoise), 1965, nr. 1—2. *REF*, 10 (1965), nr. 6, p. 651—654 (Note şi recenzii).

124 Rad IX-od Kongresa save za folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebij u 1962. Glavnik urednik. Jovan Bukovici, Sarajevo, 1963. 622 p. + 47 ill., notations musicales. *RESEE*, 3 (1965), nr. 1—2, p. 346—349 (Comptes rendus).

125 Herman Strobach. Bauernklage. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied. Berlin, Akademie-Verlag, 1964. 438 p. (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Band 33). *REF*, 10 (1965), nr. 5, p. 542—545 (Note şi recenzii).

126 André Hajdu. Vuriaš Foldjordjii, in „Études tsiganes", Bulletin de l'Association des études tsiganes. Paris, 1965, nr. 1, p. 54—60. *REF*, 11(1966), nr. 3, p. 301—305 (Note şi recenzii).

127 Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Band XXI, Akademie Verlag, Berlin, 182 p. + 36 pl. [Recenzie]. *RM*, 3 (1966), nr. 1, p. 83 (Cronică, recenzii).

128 Österreichische Osthefte. Mitteilungsorgan des Österreichischen Ost-und Süd-Ost-Europa-Instituts, vormals Arbeitsgemeinschaft Ost. 7 Jahrgang, 1965. *RESEE*, 4 (1966), nr. 3—4, p. 637—639 (Comptes rendus).

129 Karl Haiding. Kaiser Josef II. in der Volkserzählung. Ein obersteirischer Schwank und seine Zusammenhänge. Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 67, 1964. p. 156—170. *RESEE*, 5 (1967), nr. 1—2, p. 328—330 (Comptes rendus).

130 Radoslav Medenica. Banović Strahinja u krugu varianta i tema o neveri žene u narodnoj epici [Banović Strahinja dans le cycle des variantes et des thèmes sur l'infidélité de la femme dans la poésie épique populaire des Slaves du sud]. Belgrad, 1965, 322 p. (SANU 26, Posebna izdanja, knj. CCCLXXXI, Odelj. i jez., knj. 14). *RESEE*, 5(1967), nr. 3—4, p. 638—642 (Comptes rendus).

131 Russkiĭ Folklor. [Folclor rus]. Bibliograficeskĭ ukazatel 1917—1944. Sostavila M. I. A. Melț. Pod redacțieĭ A. M. Astahovoĭ i S. P. Luppova — Akademia nauk SSSR, Institut russkoĭ literaturĭ (Puşkinskiĭ Dom). Biblioteka Akademii nauk, Leningrad, 1966. 683 p. *REF*, 12 (1967), nr. 2, p. 158—162 (Note şi rcenzii).

132 Rodopskiĭ narodni pesni. Otbrali i redactirali Anastas Primovski i Nicola Primovski. Predgovor akad. Mihail Arnaudov. [Chants populaires des Rhodopes. Recueillis et publiés par A. P. et N. P. Préface : M. A.]. Sofia, Narodna prosveta, 1968, 290 p. *RESEE*, 8 (1970), nr. 2, p. 391—394 (Comptes rendus).

132 a Al. Dima. Arta populară şi relațiile ei. București, Editura Minerva, 1971. 336 p. *RITL*, 20 (1971), nr. 2, p. 520—521 (Recenzii).

133 Vito Morpurgo. Profilo storico-bibliografico del folk-lore jugoslavo. Matera, 1969, 153p. (Biblioteca di cultura, diretta da Giovanni B. Bronzini, 6). *RESEE*, 9 (1971), nr. 1, p. 170—174 (Comptes rendus).

134 Nouvelles recherches de folklore sud-est-européen. *AIESEE — Bulletin*, 10 (1972), nr. 1, p. 161—165 (Comptes rendus).
Sînt prezentate 4 materiale noi apărute în acest domeniu.

135 Sabina Cornelia Stroescu. La typologie bibliographique des facéties roumaines. Vol. I—II. București, Edit. Academiei, 1969, 1767 p. *STCB*, Serie nouă, 12 (1972), p. 276—279 (Recenzii).

136 Folklor shqiptar. I. Proza popullore : (Anekdota). Tirana, 1972. 588 p. *AIESEE — Bulletin*, 11(1973), nr. 1—2, p. 204—209 (Comptes rendus).

137 Ion Taloş, Meşterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european. București, Editura Minerva, 1973, 470 p. *RESEE*, 12 (1974), nr. 2, p. 314—317 (Comptes rendus).

138 Rumänische Volkskultur und Mythologie. *ÖO*, 18 (1976), nr. 4, p. 386—387 (Rezensionen). Este prezentat vol. lui Octavian Buhociu „Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie. Totenklage-Burschenbünden und Weinachtslieder — Hirtenphänomenen und Heldenlieder". Wiesbaden. In Kommission bei Otto Harrassowitz, 1974, 358 p. (Schriften zur Geistesgeschichte des Östlichen Europa, 8).

139 Michael N. Nagler. Spontaneity and Tradition, A Study in the Oral Art of Homer. University of California Press, 1974. 236 p. *CREL*, 1 (1977), p. 124—126 (Comptes rendus)

139 a O antologie de balade populare. [Iordan Datcu. Balade populare românești. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie...]. Editura Albatros, 1977. *Luc*, 21 (1978), nr. 1, ian. 7, p. 2 (Vitrina cărților).

139 b Un remarcabil eveniment editorial. [Pauline Schullerus. Rumänische Volksmärchen aus dem mittleren Harbachtal (Povești populare românești de pe valea mijlocie a Hîrtibaciului)]. București, „Kriterion" Verlag, 1977. *Luc*, 21 (1978), nr. 11, martie 18, p. 2 (Viața cărților).

140 Iordan Datcu și C. S. Stroescu. Dicționarul folcloriștilor. I. Folclor literar românesc. Cu o prefață de Ovidiu Bîrlea. București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1979. [Recenzie]. *Luc*, 12 (1979), nr. 49, dec. 8, p. 3 (Folcloriști români).

140 a O valoroasă exegeză. Gh. Ciompec. Motivul creației în literatura română. București, Editura Minerva, colecția „Universitas", 1979. *S*, 48 (1979), nr. 11440, iun. 3, p. 4 (Cronica literară).

141 Al. I. Amzulescu, Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice. București, Edit. Academiei R. S. România, 1981. 733 p. *AF*, 1983, vol. 3—4, p. 353—356 (Recenzii).

142 Basme populare românești. *RAM*, 1983, nr. 4, apr. 15, p. 14.
Pe marginea vol. lui I. Nijloveanu, apărut în Edit. Minerva, în seria „Folclor din Oltenia și Muntenia".

143 Nicolae Gh. Caraiani, Nicolae Saramandu. Folclor aromân grămoștean. București, Editura Minerva, 1982. XX+512 p. + 33 foto. *REF*, 2 (1983), nr. 1, p. 94—96 (Note și recenzii).

144 Balade populare românești. *RAM*, 1984, nr. 11, nov. 15, p. 9.
Recenzia lucrării lui Ion Nijloveanu, apărută la Edit. Muzicală, în 1984. Notația muzicală de Marin I. Bîrnaru.

145 Iordan Datcu. Dicționarul folcloriștilor, II. Folclor muzical, coregrafic și literar românesc. București, Litera, 1983. [Recenzie]. *RITL*, 32 (1984), nr. 1, p. 152—154.

146 Alexandru Hoțopan. Împăratu' Roșu și Împăratu' Alb. (Poveștile lui Teodor Șimonca). Budapesta, Edit. didactică, 1982. 227 p. [Recenzie]. *RAM*, 1984, nr. 2, febr. 15, p. 10 (Folclor).

147 O carte fundamentală redată culturii naționale. *RAM*, 1984, nr. 8, aug. 15, p. 12.
Prezentarea lucrării lui Petru Caraman „Colindatul la români, slavi și la alte popoare". Studiu de folclor comparat. Ediție îngrijită de Silvia Ciubotaru. Prefață de Ovidiu Bîrlea. [Trad. din l. polonă de Hanna Volovici, Dumitru Torcin și Ștefan Popa]. București, Edit. Minerva, 1983.

148 Rememorări necesare*. *RAM*, 1985, nr. 8, aug. 15, p. 12 (Folclor).
* Recenzie la vol. lui D. Stăncescu, „Cerbul de aur. Basme culese din popor". Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Iordan Datcu. București, Edit. Minerva, 1985, 380 p. (Biblioteca pentru toți, nr. 1210).

149 Valori medievale românești. *RAM*, 1985, nr. 1, ian. 15, p. 12.
Prezentarea lucrării lui Mihai Mihalcu, apărută în 1984, la Edit. Sport-Turism.

NOTE BIBLIOGRAFICE

150 Studiile de folclor românesc în bibliografia din „Journal of American Folklore". (Supliment aprilie 1958). *RF*, 3(1958), nr. 4, p. 174—175 (Activitatea folcloristică internațională).

151 Atlasul etnografic polonez. *RF*, 5 (1960), nr. 1—2, p. 170—171 (Activitatea folcloristică internațională).
Prezentarea machetei.

152 Balade populare. [Volksballaden]. București, 1954. 299 S. *Demos*, 2 (1961), nr. 1, col. 87.

153 Teodor Balș. Pe-un picior de plai. Folclor poetic contemporan [Am Fusse eines ho en Berges. Zeitgenössische Volksdichtung]. București, 1957, 309 S. *Demos*, 2 (1961), nr. 1, col. 87.

154 Al. Bistriteanu. Primii culegători de basme românești [Frații Schott, Obert, Kunisch]. [Die ersten Sammler rumänischer Volksmärchen]. [Die Brüder Schott, Franz Obert, Richard Kunisch]. Studii și cercetări de istorie literară și folclor, 5 (1956), Nr. 1—2, S. 13—40. *Demos*, 2 (1961), nr. 2, col. 127.

155 Dan Bugeanu și Adrian Fochi, Bibliografia folclorului românesc pe anul 1957. [Bibliographie der rumänischen Folklore für das Jahr 1957]. Revista de folclor, 4 (1959), Nr. 3—4, S. 129—229. *Demos*, 2 (1961), nr. 1, col. 3—4.

156 „Demos". Periodic de documentare folclorică și etnografică. *RF*, 6 (1961), nr. 1—2, p. 141—142 (Activitatea folcloristică internațională).

157 George Munteanu. Folclor din Suceava. [Folklore aus Suceava]. București, 1959, 458 S. *Demos*, 2(1961), nr. 1, col. 88.

158 O nouă bibliografie polonă de etnografie și folclor. *RF*, 6 (1961), nr. 1—2, p. 142—143 (Activitatea folcloristică internațională).

159 Paul Petrescu und Paul Stahl. Înrîuririle vieții sociale asupra arhitecturii țărănești din Dobrogea [Der Einfluss des sozialen Lebens auf die bäuerliche Baukunst in der Dobrudscha]. Studii și cercetări de istoria artei, 4 (1957), Nr. 1—2, S. 25—40. Russ. u. franz. Res. *Demos*, 2 (1961), nr. 2, col. 153.

160 Mihai Pop. Noi orientări în studiile de folclor [Neue Orientierungen in den Folklore Studien]. Revista de folclor, 3 (1958), Nr. 4, S. 7—28. Russ. u. engl. Res. *Demos*, 2 (1961), nr. 2, col. 196.

161 Satire populare. Strigături, cîntece satirice, snoave și anecdote [Volkssatiren, Zurufe, satirische Lieder, Schwänke und Anekdoten]. București, 1957. 271 S. *Demos*, 2 (1961), nr. 1, col. 88—89.

162 Al. I. Amzulescu. Carul cu flori. Observații asupra evoluției unei imagini lirice [Der mit Blumen bemalte Wagen. Bemerkungen über die Entwicklung eines lyrischen Bildes]. Revista de folclor, III (1958), Nr. 1, S. 23—44. Russ. u. engl. Res. *Demos*, 3 (1962), nr. 1, col. 181—182.

163 Florea Bobu Florescu. Broderiile la români [Die Strickerein bei den Rumänen]. Studii și cercetări de istoria artei, IV (1957), Nr. 3—4, S. 282—296. *Demos*, 3 (1962), nr. 1, col. 45.

164 Georgeta Otetea. Țesături populare românești din satele vechiului Scaun al Săliștei [Rumänische volkstümliche Textilien aus den Dörfern des ehemaligen Stuhles von Sălişte]. Studii și cercetări de istoria artei, I (1957), Nr. 1—2, S. 41—56. *Demos*, 3 (1962), nr. 1,col. 47.

165 Paul Stahl und Paul Petrescu. Ceramica smălțuită din Transilvania [Die rumänische emaillierte Keramik aus Siebenbürgen]. Studii și cercetări de istoria artei, III (1956), Nr. 1—2, S. 57—72. 14 z. T. farbige Abb. Russ. u. franz. Res. *Demos*, 3 (1962), nr. 1, col. 38.

166 B. Zderciuc und E. Ionescu. Contribuții la cercetarea artei populare în satele colectivizate [Beiträge zum Studium der Volkskunst in den genossenschaftlichen Dörfern]. Studii și cercetări de istoria artei, III (1956), Nr. 3—4, S. 19—31. Russ. u. franz. Res. *Demos*, 3 (1962), nr. 1, col. 33—34.

167 Al. I. Amzulescu. Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare [Beitrag zur Erforschung der dichterischen Struktur der Volkslyrik]. Revista de folclor, 6 (1961), Nr. 3—4, S. 7—28. Russ. u. engl. Res. *Demos*, 4 (1963), nr. 1, col. 88.

168 Al. I. Amzulescu. Observații critice în problema studierii baladei [Kritische Bemerkungen zur Frage der Balladenforschung]. Revista de folclor. 4 (1959), Nr. 1—2, S. 175—194. Russ. u. engl. Res. *Demos*, 4 (1963), nr. 1, col. 87.

169 Balade oltenești [Oltenische Balladen]. București, 1961, 188 S. *Demos*, 4 (1963), nr. 1, col. 94.

170 Mirko Barjaktarović. Das leere Grab-ein alter Brauch in Serbien, [dans] Zeitschrift für Ethnologie. Braunschweig, 85, 1960, 1, p. 47—53. *RESEE*, 1 (1963), nr. 1—2, p. 271 (Notices bibliographiques).

171 Mihai C. Băcescu. Păsările în nomenclatura și viața poporului român [Die Vögel in der Benennung und im Leben des rumänischen Volkes]. București, 1961, 441 S. *Demos*, 4 (1963), nr. 2, col. 198.

172 Bibliografia. Istoriografiata vo NR Makedonski od 1957 do krajot na 1959 godina [Historiographie concernant la R. P. de Macédoine entre 1957 et 1959], [dans] Glasnik na Institutom za nacionalnaia istoria. Skopje, IV, 1960, nr. 1—2, p. 378—389. *RESEE*, 1 (1963), nr. 1—2, p. 277—278 (Notices bibliographiques).

173 Demos. Volkskundliche Informationen. Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaft zu Berlin. 1, 1960, H. 1—2, 248 col. *RESEE*, 1 (1963), nr. 3—4, p. 677 (Notices bibliographiques).

174 Géza Entz. Mittelalterliche rumänische Holzkirchen in Siebenbürgen. „Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani". București, 1961. S. 159—171, 7 Abb. *Demos*, 4 (1963), nr. 2, col. 144.

175 Joszef Faragó. Variantele maghiare ale Mioriței [Die ungarischen Varianten der Miorița]. Limbă și literatură, 5 (1962), S. 357—369. *Demos*, 4 (1963), nr. 2, col. 138—139.

176 Niko Kuret. Der Weihnachtsblock bei dem Slovenen. Schweizerisches Archiv für Volkskunde. 57, 1961, p. 153—159. *RESEE*, 1 (1963), nr. 3—4, p. 668—669 (Notices bibliographiques).

177 Lelia Nădejde. Elemente teatral-spectaculare în manifestările dramei populare [Theatral-spectaculäre Elemente in den Äusserungen des Volksdramas]. „Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani". București, 1961, S. 341—348. 2 Abb. Russ. und franz. Res. *Demos*, 4 (1963), nr. 1, col. 108.

178 Ovidiu Papadima. Considerații despre doină [Bemerkungen über die Doina]. Studii și cercetări de istorie literară și folclor, 9 (1960), S. 309—329; 627—669. *Demos*, 4 (1963), nr. 1, col. 90—91.

179 Paul Petrescu. „Pomul vieții în arta populară din România [Der „Lebensbaum" in der Volkskunst Rumäniens]. Studii și cercetări de istoria artei, 8 (1961), Nr. 1, S. 41—82, 27 Abb. Russ. und franz. Res. *Demos*, 4 (1963), nr. 2, col. 159—160.

180 M. Vekova-Telbikova und K. Telbikov. Portul popular bulgăresc din două localități din Banat [Die bulgarische Volkstracht aus zwei Banater Ortschaften]. Studii și cercetări de istoria artei, 7 (1960), Nr. 2, S. 167—184. 23 Abb. *Demos*, 4 (1963), nr. 2, col. 171.

181 Romulus Vulcănescu. Măștile cucilor [Die Masken der „Cuci"]. Studii și cercetări de istoria artei, 7 (1960), Nr. 2, S. 159—167, 6 Abb (dav. 2 farbige). *Demos*, 4 (1963), nr. 2, col. 197—198.

182 Bibliografia etnografică și folclorică românească. Vol. I (1800—1891) [Bibliographie der rumänischen ethnographischen und folkloristischen Literatur], Bd. I (1800—1891). *Demos*, 5(1964), nr. 1, col. 1—2.

183 Maja Boškovic-Stulli. Kresnik-Kresnik, ein Wesens aus der kroatischen und slovenischen Volksüberlieferung. „Fabula", Berlin, 3, 1960, p. 275—298. *RESEE*, 2 (1964), nr. 1—2, p. 342—343 (Notices bibliographiques).

184 Jakob Dobrovich. Hochzeitsbräuche und-lieder der burgenländischen Kroaten. „Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", 10, 1961, p. 65—83. *RESEE*, 2 (1964), nr. 3—4, p. 700—701 (Notices bibliographiques).

185 Folclor din Transilvania. Texte alese din colecții inedite. Vol. I—II. [Folklore aus Siebenbürgen. Ausgewählte Texte aus unveröffentlichten Sammlungen]. Bd. I—II. București, Edit. pentru Literatură, 1962. 578 S. (I); 699 S. (II). *Demos*, 5 (1964), nr. 1, col. 118—119.

186 Ovidiu Papadima. Neagoe Basarab, meșterul Manole și „vînzătorii de umbre" [Neagoe Basarab, Meister Manole und die „Schattenverkäufer"]. Revista de folclor, 7 (1962), Nr. 3—4, S. 68—78. Russ. u. engl. Res. *Demos*, 5 (1964), nr. 1, col. 127—128.

187 Ion Taloș. Balada meșterului Manole și variantele ei transilvănene [Die Ballade vom Meister Manole und ihre siebenbürgischen Varianten]. Revista de folclor, 7 (1962), Nr. 1—2, S. 22—57. Russ. u. engl. Res. *Demos*, 5 (1964), nr. 1, col. 136—137.

188 Robert Wildhaber. Zur Problematik eines slovenischen Maskenatributs. „Schweizerisches Archiv für Volkskunde". Basel, 56, 1960, p. 40—47. *RESEE*, 2 (1964), nr. 1—2, p. 343 (Notices bibliographiques).

189 Balade populare românești. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu. Vol. I—III. [Rumänische Volksballaden. Anthologie, Einführung, thematischer und bibliographischer Index von Al. I. Amzulescu]. București, 1964. 545 S. (I); 521 S. (II); 470 S. (III). 3 Bände. *Demos*, 6 (1965), nr. 2, col. 203—204.

190 Ovidiu Bîrlea. Atansie Marienescu folclorist [Atanasie Marienescu als Folklorist]. Analele Universității din Timișoara. Seria științe filologice, 1 (1963), S. 11—85. Russ. u. dt. Res. *Demos*, 6 (1965), nr. 2, col. 145.

191 Cu cît cînt, atîta sînt [Wie ich singe, so bin ich]. Anthologie der Volkslyrik. Herausgegeben und eingeleitet durch Ovidiu Papadima. București, 1963. 604 S. *Demos*, 6 (1965), nr. 1, col. 92.

192 M. Eminescu. Literatura populară [Die Volksliteratur] Kritische Ausgabe besorgt von Perpessicius. București, 1963. 755 S., 63 Faksimile. *Demos*, 6 (1965), nr. 1, col. 72—73.

193 Istoria literaturii române. Vol. I. Folclorul. Literatura română în perioada feu dală (1400—1780) [Geschichte der rumänischen Literatur. Bd. I. Die Folklore (230 S.). Die rumänische Literatur in der feudalen Periode (1400—1780)]. București, 1964. 811 S. 8 Abb. *Demos*, 6 (1965), nr. 2, col. 196—197.

194 Ion Mușlea. Timotei Cipariu în literatura populară [Timotei Cipariu und die Volksliteratur]. Studii de istorie literară și folclor, 1964, S. 163—199, 6 Abb. *Demos*, 6 (1965), nr. 2, col. 147—148.

195 Ovidiu Papadima. Poezia populară a înstrăinării și dorul [Das Volkslied der Verlassenheit und der Sehnsucht]. Limbă și literatură, 7 (1963), S. 323—345. *Demos*, 6 (1965), nr. 2, col. 210.

196 Dumitru Pop. Folclorul literar al „Tribunei" [Die Volksdichtung in der Zeitschrift „Tribuna"]. Studii de istorie literară și folclor, 1964. S. 107—162. *Demos*, 6 (1965), nr. 2, col. 143—144.

197 G. Alexici. Texte din literatura poporană română. Tom II (inedit). Publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea [Texte der rumänischen Volksliteratur. Band II (unveröffentlicht). Mit Einleitung, Noten und Wörterverzeichnis hg. von Ion Mușlea]. București, Edit. Academiei R. S. România, 1966. 237 S. *Demos*, 7 (1966), nr. 2, col. 318—319.

198 Alexandru Amzulescu. Observații introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis", [Einleitende Bemerkungen zu der Erforschung des „eingentlichen" Liedes]. Revista de etnografie și folclor, 11 (1966), S. 97—108. Franz. Res. *Demos*, 7(1966), nr. 2, col. 319—320.

199 Basme sîrbo-croate, traducere de M. Sevastos și D. Gămulescu (Contes serbo-croates, traduction par M. Sevastos et D. Gămulescu). Bucarest, 1965. 391 p. avec illustr. *RESEE*, 4 (1966), nr. 3—4, p. 666 (Notices bibliographiques).

200 Ovidiu Bîrlea. Folclor și istorie [Foklore und Geschichte]. Revista de etnografie și folclor, 11 (1966), S. 13—25. Franz. Res. *Demos*, 7 (1966), nr. 2, col. 182—183.

201 Paula Carp, Al. Amzulescu. Cîntece și jocuri din Muscel [Lieder und Tänze aus Muscel]. București, 1966. 311 S. *Demos*, 7 (1966), nr. 1, col. 122.

202 Folklor poetic nou [Neue dichterische Folklore]. Red. Ioan Meițoiu. Einführung Mihai Pop. București, 1965. 500 S. *Demos*, 7 (1966), nr. 1, col. 98—99.

203 Qemal Haxhihasani. Les recherches sur le cycle des Kreshnik Preux. „Studia albanica", I, 1964, p. 215—221. *RESEE*, 4 (1966), nr. 3—4, p. 668 (Notices bibliographiques).

204 Poezii populare ale românilor. Vol. I—II. [Volksdichtung der Rumänen]. Red., Kommenter und Einleitung Gh. Vrabie. București, 1965. 489 S (I); 388 S. (II). 2 Bänd. *Demos*, 7 (1966), nr. 1, col. 103—104.

205 Principiile cercetării folclorice [Die Prinzipien der Folkloreforschung]. Revista de etnografie și folclor, 11 (1966), S. 201—217. Franz. Res. *Demos*, 7 (1966), nr. 2, col. 183—184.

206 Gheorghe Vrabie. Balada populară română [Die rumänische Volksballade]. București, Edit. Academiei R. S. România, 1966. 547 S. Karten, Tabellen, Illustr. Engl. Res. *Demos*, 7 (1966), nr. 2, col. 338.

207 Al. I. Amzulescu. Mențiuni despre dinamica procesului de perindare a cîntecelor [Angaben über die Dynamik im Prozess der Aufeinanderfolge von Volksliedern]. Revista de etnografie și folclor, 11 (1966), S. 387—396. *Demos*, 8 (1967), nr. 1, col. 152—153.

208 Al. I. Amzulescu. Premise în poetica doinei muscelene de codru [Prämissen zur Poetik der Doina „Vom Wald" aus Muscel]. Revista de etnografie și folclor, 12 (1967), S. 51—59;
Al. I. Amzulescu. Doina de codru în Muscel [Die Doina Vom Wald in Muscel]. Limbă și literatură, 11 (1966), S. 465—481. *Demos*, 8 (1967), nr. 2, col. 335—337.

209 Ovidiu Bîrlea. Academia Română și cultura populară [Die Rumänische Akademie und die Volkskultur]. Revista de etnografie și folclor, 11 (1966), S. 411—441. Franz. Res. *Demos*, 8 (1967), nr. 2, col. 227—228.

210 Ovidiu Bîrlea. Antologie de proză populară epică. Vol. I—III. [Eine Anthologie epischer Volksprosa]. Verlag Editura pentru literatură, București, 1966. 610 S. (I); 586 S. (II); 519 S. (III). Dt. Res. (Auszüge). *Demos*, 8(1967), nr. 1, col. 144—145.

211 Nicolae Both. Contribuții la cîntecul zorilor [Beiträge zum Lied der Morgenröte]. Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964, 3 (1966), S. 463—487. 14 Noten beispiele. Russ. u. engl. Res. *Demos*, 8 (1967), nr. 1, col. 154—155.

212 József Faragó. Ciobanul care și-a pierdut oile în folclorul maghiar [Der Hirt, der seine Herde verlor in der ungarischen Folklore]. Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964, 3 (1966), S. 455—461. Russ. u. dt. Res. *Demos*, 8 (1967), nr. 1, col. 40—41.

213 La centenarul nașterii lui Artur Gorovei (1864—1964) [Zum hundertsten Geburtstag von Artur Gorovei]. Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964, 3 (1966), S. 307—319. 2 Abb. Russ. u. dt. Res. *Demos*, 8 (1967), nr. 1, col. 6.

214 Miorița. Balade populare românești. Ediție îngrijită și prefațată de Iordan Datcu [Miorița. Rumänische Volksballaden. Ausgabe und Vorvort von Iordan Datcu]. București, Editura pentru Literatură, 1966. 358 S. *Demos*, 8 (1967), nr. 2, col. 346.

215 Noi contribuții la studiul „Obiceiul junilor brașoveni" [Neue Beiträge zum Bauch der „Junii brașoveni"]. Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964, Cluj, 1966, S. 225—248, 4 Abb. Russ. u. dt. Res. *Demos*, 8 (1967), nr. 2, col. 317.

216 Paul Petrescu und Paul H. Stahl. Scoarțe românești [Rumänische Teppiche]. Verlag Editura Meridiane, București, 1966. 33 S. 70 Farbtafeln, 33 Abb. *Demos*, 8 (1967), nr. 1, col. 113—114.

217 Ion Apostol Popescu. Viața și activitatea lui Ion Pop Reteganul. Cu o prefață de Ion Agîrbiceanu [Das Leben und die Tätigkeit von Ion Pop Reteganul. Mit einer Einleitung von Ion Agîrbiceanu]. Verlag Editura Didactică și Pedagogică. București, 1965. 248 S. 16 Abb. *Demos*, 8 (1967), nr. 1, col. 7.

218 Ovidiu Bîrlea. Poveștile lui Creangă [Erzählung von Creangă]. București, 1967. 319 S. *Demos*, 9 (1968), nr. 2, col. 277—278.

219 Angela Dumitrescu. N-ați auzit d-un Jian, D-un haiduc de craiovean? Balade oltenești. [Habt ihr nicht von Jianu gehört, von einem Heiducken aus Craiova? Balladen aus Oltenien] Craiova, 1967. 320 S. *Demos*, 9 (1968), nr. 2, col. 281.

220 Folclor din Oltenia și Muntenia. Vol. I—II. [Folklore aus Oltenien und Muntenien]. București, 1967. 641 S. (I); 731 S. (II). 2 Bde. *Demos*, 9 (1968), nr. 2, col. 285.

221 C. I. Gulian. Originile umanismului și ale culturii [Ursprünge des Humanismus und der Kultur]. București, 1967. 339 S. 8 Abb. *Demos*, 9 (1968), nr. 2, col. 222—223.

222 Miron Pompiliu. Literatură și limbă populară. Versuri originale și tălmăciri [Volksliteratur und Volkssprache. Originalverse und Übersetzungen]. Einleitung und Hg. Vasile Netea. București, 1967. 414 S., 6 Abb. *Demos*, 9 (1968), nr. 2, col. 286—287.

223 Mihai Pop. Îndreptar pentru culegerea folclorului [Anleitung zum Sammeln der Folklore]. București, 1967. 111 S. *Demos*, 9 (1968), nr. 2, col. 223.

224 Cristea Sandu-Timoc. Cîntece bătrînești și doine [Volkslieder und Doinas]. București, 1967. 509 S., 12 Abb. *Demos*, 9 (1968), nr. 2, col. 283—284.

225 Doris Stockmann, Wilfried Fiedler, Erich Stockmann. Albanische Volksmusik. I. Gesänge der Camen. Akademie-Verlag, Berlin, 1965. 302 pp. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, Band 36). *RESEE*, 6 (1968), nr. 1, p. 178—179 (Notices bibliographiques).

226 Erhard Antoni. Folkloristische Sichtung einiger siebenbürgischesächsischer Volkslieder. Forschungen zur Volks-und Landeskunde. 11 (1968), Nr. 1, S. 105—113, 3 Notenbeispiele. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 185.

227 Al. Borza. Dicționar etnobotanic cuprinzînd denumirile populare românești și în alte limbi ale plantelor din România [Ethnobotanisches Wörterbuch der volkstümlichen Pflanzennamen Rumäniens in der rumänischen und in anderen Sprachen]. București, 1968. 319 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 109—110.

228 G. Călinescu. Folclorul la Convorbiri Literare [Die Folklore in der Zeitschrift Convorbiri Literare]. Sammelband Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu. București, 1968, S. 67—158. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 18—19.

229 I. C. Chițimia. Folcloriști și folcloristică românească [Rumänische Folkloristen und Folkloristik]. București, 1968, 404 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 19.

230 Rosa del Conte. Le due madri della Peregrinatio Virginis rumena col nome di „Căutarea Maicii Domnului". Revue des études sud-est européennes, 6 (1968), S. 191—226. 6 Abb. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 153.

231 Fl. B. Florescu, C. Irimie. Grundsätze und Aufgaben des rumänischen Volkskundeatlasses. Forschungen zur Volks-und Landeskunde, 10 (1967), Nr. 1, S. 63—65. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 14.

232 Folclor din Moldova. Texte alese din colecții inedite. Vol. I—II. [Folklore aus der Moldau. Ausgewählte Texte aus unveröffentlichen Sammlungen]. București, Editura pentru Literatură, 1969. 695 S. (I); 797 S. (II), 2 Bd. *Demos*, 10 (1969), nr. 4, col. 365.

233 Folclor poetic [Dichterische Folklore]. Hg. Pavel Ruxăndoiu. București, 1967. 330 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 100.

234 Viorica Ionescu-Nișcov. Colecția de basme a fraților Grimm Kinder-und Hausmärchen în România [Die Märchensammlung „Kinder-und Hausmärchen" der Brüder Grimm in Rumänien]. Sammelband Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu. București, 1968, S. 335—352. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 15—16.

235 Cornel Irimie. Ermittlungen auf Grund von Fragebogen in der rumänischen Ethnographie. Ergebnisse innerhalb der Abteilung für Volkskunde und Volkskunst des Brukenthalschen Museums in Hermannstadt. Forschungen zur Volks-und Landeskunde, 10 (1967), S. 79—84. Rumän. Res. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 123—124.

236 Marcel Locusteanu, Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu. Cîntec vechi din Oltenia [Alte Lieder aus Oltenien]. Craiova, 1967. 287 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 98—99.

237 Virgil Medan. 160 Melodii populare instrumentale [160 instrumentale Volksmelodien]. Cluj, 1968. 182 S. Franz. Res. (Einleitung). *Demos*, 10 (1969), nr. 4, col. 382.

238 Ovidiu Papadima. Folclorul în periodicele lui B. P. Hasdeu „Traian" și „Columna lui Traian" [Die Folklore in den Zeitschriften „Traian" und „Columna lui Traian" von B. P. Hasdeu]. Sammelband Studii de istorie a literaturii române. De la C.A. Rosetti la G. Călinescu. București, 1968, S. 217—334. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 21—22.

239 Ovidiu Papadima. Literatura populară română [Rumänische Volksliteratur]. Verlag Editura pentru Literatură. București, 1968. 725 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 172.

240 Tache Papahagi. Poezia lirică populară [Die lyrische Volksdichtung]. București, 1967. 589 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 99—100.

241 Poveşti, snoave şi legende [Märchen, Schwänke und Legenden]. Red. I. C. Chiţimia. Bucureşti, 1967. 489 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 94.

242 Elena Siupiur. La chanson du frère mort dans la poésie des peuples balkaniques et la correspondance de I. D. Schischmânoff, B. P. Hasdeu et I. Bianu. Revue des études sud-est européennes, 6 (1968), S. 347—364. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 131—132.

243 Paul H. Stahl. Folclorul şi arta populară românească [Die Folklore und die rumänische Volkskunst]. Bucureşti, 1968, 51 S., 83 Abb. und 16 auf Farbtafeln. *Demos*, 10 (1969), nr. 4, col. 346—347.

244 G. Dem. Teodorescu. Basme române [Rumänische Märchen]. Ediţie îngrijită, prefaţă şi rezumate în limba franceză de Stanca Fotino. Hg. und Einleitung Stanca Fotino. Bucureşti, 1968. 259 S. Franz. Res. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 181—182.

245 Barbu Theodorescu, Octav Păun. Folclor literar românesc [Rumänische literarische Folklore]. Bucureşti, 1967. 280 S. *Demos*, 10 (1969), nr. 1, col. 89—90.

246 Carmen Vlad. Componenta folclorică în stilul povestirii lui Gala Galaction [Der folkloristische Bestandteil im Erzählstil bei Gala Galaction]. Limba română, 17 (1968). S. 417—422. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 175.

247 Gheorghe Vrabie. Folcloristica română [Die rumänische Folkloristik]. Bucureşti, 1968. 446 S. Dt. Res. *Demos*, 10 (1969), nr. 2, col. 132.

248 Maria Bocşe. Ţesături populare româneşti din Bihor. Bazinul Crişului Negru [Rumänische Volksgewebe aus Bihor. Flussgebiet des Crişul Negru]. Comitetul judeţean pentru Cultură şi Artă, Muzeul judeţean Bihor, Nr. 3. Oradea, 1968. 26 S. 17 Abb. im Text, 13 Tafeln, Wörterverzeichnis. Franz., dt., engl. Res. *Demos*, 11 (1970), nr. 3, col. 244.

249 Ovidiu Bîrlea. Colindatul în Transilvania [Das Weinachtsliedersingen in Siebenbürgen]. Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967, Cluj, 1969, S. 247—304. Franz. Res. *Demos*, 11 (1970), nr. 4, col. 363—364.

250 D. Caracostea. Poezia tradiţională română. Vol. I—II [Die rumänische Volksdichtung]. Textrevision Dr. Şandru. Einleitung O. Bîrlea. Bucureşti, 1969. 415 S. (I); 644 S., 12 Abb. (II). 2 Bände. Dt. Res. *Demos*, 11 (1970), nr. 4, col. 372.

251 Constantin Eretescu. Noţiunea de metamorfoză în folclor [Der Begriff der Metamorphose in der Folklore]. Revista de etnografie şi folclor, 15 (1970), S. 121—132. Franz. Res. *Demos*, 11(1970) nr. 3, col. 259—260.

252 Virgil Florea. Dimitrie Cioflec, folclorist [Dimitrie Cioflec als Folklorist]. Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967, Cluj, 1969, S. 377—409. 1 Porträt. Franz. Res. *Demos*, 11(1970), nr. 4, col. 299—300.

253 Folclor din Oltenia şi Muntenia [Folklore aus Oltenien und Muntenien]. Texte alese din colecţii inedite 5 [Ausgewählte Texte aus unveröffentlichten Sammlungen 5]. Bucureşti, 1970. 759 S. *Demos*, 11 (1970), nr. 3, col. 267.

254 Petre Ispirescu. Opere I. Ediţie îngrijită, note şi variante, glosar şi bibliografie de Aristiţa Avramescu. Studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu. [Werke I. Hg. und Bearbeiter der Noten und Varianten, Glossar und Bibliographie Aristiţa Avramescu. Einleitung Corneliu Bărbulescu]. Bucureşti, 1969. 589 S., 17 Abb. *Demos*, 11 (1970), nr. 2, col. 178.

255 Virgil Medan. 1000 chiuituri de pe Someş [1000 Juchzer aus der Region des Someş-Flusses]. Cluj, 1969. 391 S., 1 Karte, 6 Musikbeispiele. Franz. Res. *Demos*, 11 (1970), nr. 3, col. 282.

256 Constantin Mohanu. Obiceiul colindatului în Ţara Loviştei (I). [Der Brauch des Koleda-Singens im Lovistea Land, Teil I]. Revista de etnografie şi folclor, 15 (1970), S. 217—230, 1 Karte. Franz. Res. *Demos*, 11 (1970), nr. 3, col. 256—257.

257 Tereza Mozes. Portul popular femeiesc din Bazinul Crişului Repede [Die Volkstracht der Frauen im Flussgebiet des Crişul Repede]. Comitetul popular judeţean Bihor, Muzeul Oradea. Oradea, 1968. 50 S., 41 Abb. im Text, 6 Tafeln, Wörterverzeichnis. Franz., dt., engl., russ. Rez. *Demos*, 11 (1970), nr. 3, col. 246—247.

258 Horia Barbu Oprişan. Căluşarii [Căluş-Tänzer]. Bucureşti, 1969. 265 S., 26 Abb., 5 Notenbeispiele. Dt. Res. *Demos*, 11 (1970), nr. 2, col. 201—202.

259 Dumitru Pop. Folclor din Bihor. Poezii populare [Folklore aus Bihor, Volksdichtungen]. Oradea, 1969. 349 S. *Demos*, 11 (1970), nr. 1, col. 79—80.

260 Mihai Pop. Realizări şi perspective în folcloristica românească [Errungenschaften und Perspektiven in der rumänischen Folkloristik]. Revista de etnografie şi folclor, 15 (1970), S. 3—10. Franz. Res. Demos, 11 (1970), nr. 3, col. 217.

261 Ion Apostol Popescu. Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula [Ikonen in Hinterglastechnik aus Nicula]. Bucureşti, Editura Tineretului, 1969. 143 S., 86 Abb., davon 35 Farbbilder. *Demos*, 11 (1970), nr. 4, col. 353.

262 Sabina-Cornelia Stroescu. La typologie bibliographique des facéties roumaines. Bucureşti, 1969. 2 Teile, 1767 S. *Demos*, 11 (1970), nr. 2, col. 197—198.

263 I. G. Bibicescu. Poezii populare din Transilvania [Volksdichtungen aus Siebenbürgen]. Bucureşti, 1970. 414 S. *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 66.

264 Ovidiu Bîrlea.Metoda de cercetare a folclorului [Methodik der Folkloreforschung]. Bucureşti, Verlag Editura pentru literatură, 1969. 324 S., 16 Abb. Franz. Res. *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 2.

265 Despre medicina populară românească. Studii, note şi documente [Über die rumänische Volksmedizin. Studien, Notizen und Dokumente]. Sammelband, Red. G. Brătescu. Bucureşti, 1970. 323 S. Dt., franz., engl. u. russ. Res. *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 63—66.

266 Al. Dima. Arta populară şi relaţiile ei [Die Volkskunst und ihre Beziehungen]. Bucureşti, Editura Minerva, 1971. 336 S. Franz. Res. *Demos*, 12 (1972), nr. 2, col. 135.

267 Izvoare folclorice şi creaţia originală [Folkloristische Quellen und das Originalschaffen]. Bucureşti, 1970. 327 S. *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 68—69.

268 Legende populare româneşti. Legende istorice [Rumänische Volkssagen. Historische Sagen]. Anthologie, zusammengestelt von Tony Brill. Bucureşti, Editura Minerva, 1970. 247 S. *Demos*, 12 (1972), nr. 2, col. 176.

269 Ion Muşlea—Ovidiu Birlea. Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu [Die Typologie der Folklore aus den Antworten zu den Fragebogen von B. P. Hasdeu]. Bucureşti, 1970. 634 S. *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 32.

270 I. Negru. Valorificarea medicinii populare [Die Verwertung der Volksmedizin]. Munca sanitară, 18 (1970), S. 497—505. Franz. dt., engl. u. russ. Res. *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 62.

271 Nevasta cea isteaţă. Snoave populare româneşti [Die kluge Ehefrau. Rumänische Volksschwänke]. Zusammengestellt von Sabina-Cornelia Stroescu. Vorwort von Ovidiu Bîrlea. Bucureşti, 1971. 258 S. *Demos*, 12 (1972), nr. 2, col. 177.

272 Dumitru Pop. Folcloristica Maramureşului [Die Folkloristik der Region Maramureş]. Bucureşti, 1970. 397 S. *Demos*, 12(1972). nr. 1, col. 10—11.

273 Dumitru Pop. Motivul Paharul de aur în folclorul românesc [Das Motiv Das goldene Glas in der rumänischen Folklore]. Studia Universitatis „Babeş-Bolyai". Series Philologia, Cluj, 1970. S. 19—29. Russ. u. franz. Res. *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 67.

274 Artur und Albert Schott. Rumänische Volkserzählungen aus dem Banat. Hrsg. von Rolf Wilh. Brednich und Ion Taloş. Bucureşti, Verlag Kriterion, 1971. 335 S. *Demos*, 12 (1972), nr. 2, col. 169—170.

275 Dumitru Stăncescu. Sora soarelui. Basme culese din popor [Die Schwester der Sonne. Im Volk gesammelte Märchen]. Von Iordan Datcu besorgte Auflage. Vorwort I. C. Chiţimia. Bucureşti, 1970. 489 S. (Biblioteca pentru toţi, nr. 576). *Demos*, 12 (1972), nr. 1, col. 70.

276 Al. I. Amzulescu. Modelul actanţial al eposului eroic românesc. [Das Aktanten-Modell des rumänischen Heldenepos]. Revista de etnografie şi folclor, 16 (1971), S. 267—282. Franz. Res. *Demos*, 13 (1973), nr. 2, col. 217—218.

277 Al. I. Amzulescu. Modelul funcţional al eposului românesc [Das funktionale Modell des Rumänischen Heldenepos]. Revista de etnografie şi folclor, 16 (1971), S. 189—206. Franz. Rez. *Demos*, 13 (1973), nr. 2, col. 205.

278 Luis L. Cortés Vazquez. „Antología de la poesía popular rumana". [Notă]. *Rom. Lit.*, 6(1973), nr. 51, dec., 20, p. 31 (Prezenţe româneşti).

279 Al. I. Amzulescu. Contribuţii la dezbaterea problemei autenticităţii folclorice [Beiträge zur Erörterung des Problems der Authentizität der Folklore]. Revista de etnografie şi folclor, 18 (1973), S. 243—253. Franz. Res. *Demos*, 14 (1974), nr. 1, col. 1—2.

280 Cîntecul popular românesc. Studii de folclor I [Das rumänische Volkslied. Folklorestudien I]. Craiova, 1973. 288 S. *Demos*, 14 (1974), nr. 1, col. 60—61.

281 Nicolae Constantinescu. Rima în poezia populară românească [Der Reim in der rumänischen Volkspoesie]. Bucureşti, Verlag Minerva, 1973. 214 S. Franz. Res. *Demos*, 14 (1974), nr. 1, col. 69 — 70.

282 Artur Gorovei. Cimiliturile românilor [Die Rätsel der Rumänen]. Red. und mit einem Vorwort versehen von Iordan Datcu. Bucureşti, Verlag Eminescu, 1972, 554 S. *Demos*, 14 (1974), nr. 1, col. 66.

283 Josef Haltrich. Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen, Hg. von Hanni Markel, Bukarest, Verlag Kriterion, 1972. 466 S. *Demos*, 14 (1974), nr. 1, col. 55.

284 Radu Niculescu. Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale [Richtlinien einer strukturell-semiotischen Theorie der materiellen Volkskultur]. Revista de etnografie şi folclor, 18 (1973), S. 11—30. Franz. Res. *Demos*, 14 (1974), nr. 1, col. 4.

285 Ion Taloş. Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european [Meşterul Manole. Beitrag zur Untersuchung eines Themas der europäischen Folklore].

București, Verlag Minerva, 1973. 470 S., 1 Karte, 8 Fotos, Bibliographie. Franz. Res. *Demos*, 14 (1974), nr. 1, col. 62—63.

286 Al. I. Amzulescu. Cîntece bătrînești [Volksballaden]. București, Edit. Minerva, 1974. 592 S. *Demos*, 15 (1975), nr. 1, col. 73—74.

287 Al. I. Amzulescu. Cîntece bătrînești. București, 1974, 592 p. *RESEE*, 13 (1975), nr. 1, p. 158 (Notices bibliographiques).

288 Horia Barbu Oprișan. Jienii, teatru popular haiducesc [Jienii, ein Heiducken-Volkstheater]. București, Edit. Minerva, 1974. 241 S. *Demos*, 15 (1975), nr. 1, col. 75.

289 Un important moment din istoria disciplinelor etnologice. *REF*, 25 (1980), nr. 1, p. 133—134 (Note și recenzii). Despre „Internationale Volkskundliche Bibliographie" în redacția lui R. W. Brednich.

290 Grigore G. Tocilescu, Christea N. Țapu. „Materialuri folcloristice", I. [Ediție critică și studiu introductiv de Iordan Datcu]. [Notă]. București, Editura Minerva, 1980. *S*, 50 (1981), nr. 12104, iul. 23, p. 4 (Folclor).

291 „Materialuri folcloristice" — O ediție de referință — [Notă]. *S*, 51 (1982), nr. 12271, febr. 5, p. 4.

Prezentarea vol. II—III din „Materialuri folcloristice" de Grigore G. Tocilescu și Christea N. Țapu, ediție critică și studiu introductiv de Iordan Datcu, apărute la Editura Minerva, 1981.

CRONICI, DĂRI DE SEAMĂ, NECROLOGURI

292 Buletinul de informare științifică al Institutului de folclor. *RF*, 3 (1958), nr. 3, p. 126—128 (Din realizările folcloristicii noastre).

Despre apariția publicației, instrument bibliografic de uz intern, care urmărește să pună la îndemîna cercetătorilor cele mai noi apariții în domeniul creației populare apărute peste hotare.

293 Din activitatea folcloristicii austriace. *RF*, 3 (1958), nr. 2, p. 135—136 (Activitatea folcloristică internațională).

294 Viktor von Geramb. [Necrolog]. *RF*, 3 (1958), nr. 2, p. 127 (Cronică).

295 Cincisprezece ani de la înființarea societății grecești de folclor și etnografie. *RF*, 7 (1962), nr. 1—2, p. 154—155 (Cronică).

296 Wissenschaftliche Tagung der jungen Folkloristen aus der Rumänischen Volksrepublik. [Dare de seamă]. *Demos*, 3 (1962), nr. 1, col. 121—124.

297 Dr. Richard Weiss. [Necrolog]. *RF*, 8 (1963), nr. 1—2, p. 154—160 (Cronică).

298 Vierte wissenschaftliche Tagung des Instituts für Ethnographie und Folklore an der Akademie der RVR. [Dare de seamă]. (București, 2 bis 4. Dezember 1963). *Demos*, 6(1965), nr. 1, col. 131—133.

299 Folklore. *AIESEE — Bulletin*, 5 (1967), nr. 1—2, p. 54—55 (Le premier Congrès international d'études balkaniques et du sud-est européen (Sofia, 26 août — 1er septembre 1966).

Dare de seamă privind lucrările Secției VIII de la Congres.

300 Les travaux de la Commission AIESEE pour l'Étude du chant populaire dans les Balkans. Tirana, 17—18 juin 1966. *RESEE*, 5 (1967), nr. 1—2, p. 302—303 (Chronique).

301 Conférence rédactionnelle „Demos" d'Arandjelovac (Jougoslavie, 20—21 décembre 1967). *RESEE*, 6 (1968), nr. 2, p. 365—366 (Chronique).

302 La Conférence rédactionnelle „Demos" du Bucarest — 19—21 mai 1969. *RESEE*, 7 (1969), nr. 4, p. 709—710 (Chronique).

303 Nicolae Alexandru Mironescu zum Gedänchtnis. [Necrolog]. *Demos*, 10 (1969), nr. 4, col. 388—389.

304 Le professeur Dr. Alois Schmaus. [Necrolog]. *RESEE*, 9 (1971), nr. 1, p. 161—162 (Chronique).

305 Colloque sur la chanson des haïdouks dans le sud-est de l'Europe. (Čepelare — Bulgarie, 22—24 septembre 1972). [Dare de seamă]. *AIESEE — Bulletin*, 10 (1972), p. 135—141 (Congrès, Colloques, Réunion).

306 Profesorul Tache Papahagi (Avdela, Grecia 1892 — București 1977). [Necrolog]. *REF*, 22(1977), nr. 2, p. 233—235 (Cronică).

RODICA FOCHI

N.B. Bibliografia a fost sistematizată cronologic, iar în cadrul anilor, alfabetic ; excepție face capitolul de „Bibliografii", unde a fost clasată mai întîi *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, apărută în volum, și apoi celelalte bibliografii apărute în periodice.

Némrizi Tanszék SZEGED

În cadrul **COLECȚIEI NAȚIONALE DE FOLCLOR**, după cele două volume cuprinzînd sinteza poeziei epice (**Cîntecul epic eroic**, 1981 ; **Balada familială**, 1983), o serie de volume vor alcătui secțiunea tipologică-motivică a textelor liricii populare românești. Aceste volume vor completa, prin conținutul lor, imaginea spiritualității românești cu unele din trăsăturile ei specifice cele mai intime, fenomenul liric fiind, încă și astăzi, deosebit de viu.

Marile secțiuni tematice care alcătuiesc seria acestor tipologii sînt : lirica *erotică;* lirica *de dor și jale;* lirica *socială și de cătănie;* lirica *satirică și de joc.*

A apărut:

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 399 p., 42 lei.

Volumul, care deschide seria tipologiilor liricii, a fost alcătuit pornind de la principii moderne de analiză și sistematizare a textului poetic tradițional. El conține primele trei capitole ale tipologiei liricii românești cu tematică erotică, un studiu introductiv și o bibliografie generală a izvoarelor. Capitolele din acest prim volum (A — C) tratează despre aspectul filozofic al eroticii (A1 — 99), dorințele de dragoste, materializate în tulburătoare imagini poetice (B1 — 499), și grupul tematic al motivelor care exprimă îndemnul, chemarea, ademenirea la dragoste și la aventură erotică, precum și împlinirea practicilor magice adecvate pentru atragerea unui partener (C1 — 799).

Textele (motivele-tip), redate în volum ca paradigme (urmate, fiecare, de bibliografia lor exhaustivă), sînt selectate din cele mai reprezentative publicații și din Arhiva națională de folclor, acestea din urmă, în cea mai mare parte inedite. Ele alcătuiesc o imagine completă a respectivelor capitole tematice pentru întreg teritoriul românesc, fiecare fiind, în fapt, un specimen de micromonografie motivică.

În curs de apariție:

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. II (D — H), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986.

Volumul continuă seria tipologiilor liricii urmînd aceleași principii de analiză și sistematizare. Capitolele din acest volum tratează despre împliniri erotice (D1 — 399), fizionomii : corelația frumos—urît—dragoste, preferințe, opțiuni, ideal de frumusețe, elogiul partenerului, apreciere, stimuli erotici, laudă de sine, orgoliu, vanitate (E1 — 899), implicațiile iubirii, terapia contra efectelor nocive ale erosului (remedii, leacuri) (F1 — 399), aventuri erotice (G1 — 620), obstacole, interdicții (H1 — 230).

A mai apărut:

ROMULUS VULCĂNESCU, **Mitologie română**, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 710 p., 67 lei.

Autorul, cunoscut pentru consecvența preocupărilor în domeniu, pune la dispoziția cititorului o amplă monografie alcătuită din trei părți, una teoretică și două sistematice (structura generativă și structura integrativă a mitologiei populare românești). Lucrarea se prezintă ca un *document istoric* care pledează pentru vechimea izvoarelor, caracterul general românesc, autenticitatea și originalitatea concepției și viziunii mitologice a poporului român.

XF 1172

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale* etnografice și folclorice cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei și artei populare, a folcloristicii literare, etnomuzicologiei și coregrafiei. La rubrica *Note și recenzii*, revista pune în discuție probleme actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

Revista de etnografie și folclor reprezintă, față de publicațiile anterioare, o treaptă superioară de afirmare a acestor discipline, prin sporul calitativ pe care-l aduce în știința și cultura românească.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluției cercetărilor de specialitate din țara noastră, **Revista de etnografie și folclor**, spre a-și asigura rolul de avangardă științifică, a fost totdeauna înțeleasă ca un organ liber și spontan, neținînd de nici o predilecție sau restricție tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului și a noului cu o demonstrație cît mai strînsă.

Prin noutatea informației și calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie și folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicații de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicații de recunoscută tradiție pe plan internațional.

Urmărind claritatea ideilor și a demonstrației, ca și acuratețea științifică, **Revista de etnografie și folclor** se adresează deopotrivă specialiștilor, români și străini, tuturor celor interesați de studierea și cunoașterea fenomenului folcloric și etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii și artei noastre populare.

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 31, nr. 1, p. 1—96, București, 1986

I. P. Informația, c. 2048

43.407

Lei 30

XT172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 31
2
1986

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; STANCA CIOBANU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION GHINOIU; MIHAIL M. ROBEA; SPERANȚA RĂDULESCU

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104 București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104 Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék
SZEGED

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 31 1986 Nr. 2

SUMAR

STUDII

ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice şi mitice autohtone în dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu 101
SABINA ISPAS, O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor: *Toma Alimoş* (II) 113
GHIZELA SULIŢEANU, Valoarea „centului lui Ellis" pentru studierea implicaţiilor limbajului verbal în folclorul premuzical şi muzical. Asupra unui experiment interdisciplinar psiholingvistic etnomuzicologic . . . 120
MARIN MARIAN, Sensul consacrant aderent dansului, înţeles ca gest cultural şi ca act de creativitate spirituală 138

MATERIALE

STANCA CIOBANU, Busuiocul şi vîrsta dragostei 150
PAMFIL BILŢIU, Moşii de peste an în zona Lăpuş (I) 157
MARIA-LUMINIŢA GROZA, Semnificaţia primelor traduceri din folclorul românesc în limba franceză 169
MARIA CRISTEA ŞOIMU, Folclorul în manualele şcolare gimnaziale . . . 179

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. Mioritza. Roemeense Volksmuziek. Pan 110, Den Haag 184
2. Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók, Phonograph Cylinders, Edited by Bálint Sárosi. Bartók — 100. Budapest, Hungaroton LPX 18069,Mono, 1981 185
3. Orient/Okzident. Musik aus Südost-Europa. Aufnahmen und Kommentar: Wolf Dietrich. Museum Collection Berlin (West). Editor: Artur Simon. Musikethnologische Abteilung, Museen für Völkerkunde Berlin, Staatlichen Museum, Preußischer Kulturbesitz, MC 3, 1983. (Hergestellt bei der TELDEC, Telefunken — Decca Schalplatten GMBH, Hamburg) 188

NOTE ȘI RECENZII

AL. I. AMZULESCU, *Cîntecul nostru bătrînesc*, București, Editura Minerva, 1986 (Al. Dobre) 194

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic. I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985; *Lirică populară de dragoste*, București, Editura Minerva, 1985 (Nicolae Constantinescu) 196

NICOLAE DUNĂRE, *Broderia populară românească*, București, Editura Meridiane, 1985 (Germina Comanici) 198

GH. DUMITRU-MAICAN, *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România*, București, Editura Sport-Turism, 1983 (Mihail M. Robea) 200

TRANDAFIR JURJOVAN, *Folclor muzical românesc din Ovcea* (Rumunski muzički folklor Ovče/Rumanian musical folklore from Ovcea), Ovcea. Editor: Societatea cultural-artistică „Steaua", 1983 (Tiberiu Alexandru) 201

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva, 1986 (Pavel Ruxăndoiu) 204

VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Ședința publică de comunicări pe probleme actuale ale folcloristicii românești (*Stancu Ilin*) 207

Semicentenarul Muzeului Satului (*Paul Petrescu*) 208

Simpozion pluridisciplinar de etnobotanică (*Nicolae Dunăre*) 209

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 31 1986 N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ION T. ALEXANDRU, Racines folkloriques dans la dramaturgie de Dumitru Radu Popescu 101
SABINA ISPAS, Une interprétation nouvelle d'un texte de chant narratif: *Toma Alimoș* (II) 113
GHIZELA SULIȚEANU, La valeur de ,,Ellis' cent" pour l'étude des implications du langage verbal dans le folklore prémusical et musical. Sur un expériment interdisciplinaire psycho-linguistico-ethnomusicologique 120
MARIN MARIAN, Le sens consacrant de la danse en tant que geste culturel et acte de créativité spirituelle 138

MATÉRIAUX

STANCA CIOBANU, Le basilic et l'âge d'amour 150
PAMFIL BILȚIU, ,,Moșii" dans la région Lăpuș (I) 157
MARIA-LUMINIȚA GROZA, La signification des premières traductions de folklore roumain dans la langue française 169
MARIA CRISTEA ȘOIMU, Le folklore dans les manuels 179

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. Mioritza. Roemeense Volksmuziek. Pan 110, Den Haag 184
2. Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók, Phonograph Cylinders, Edited by Bálint Sárosi. Bartók — 100. Budapest, Hungaroton LPX 18069, Mono, 1981 185
3. Orient/Okzident. Musik aus Südost-Europa. Aufnahmen und Kommentar: Wolf Dietrich. Museum Collection Berlin (West). Editor: Artur Simon. Musikethnologische Abteilung, Museen für Völkerkunde Berlin, Staatlichen Museum, Preußischer Kulturbesitz, MC 3, 1983. (Hergestellt bei der TELDEC, Telefunken—Decca Schalplatten GMBH, Hamburg) 188

NOTES ET COMPTES RENDUS

AL. I. AMZULESCU, *Cîntecul nostru bătrînesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986 (Al. Dobre) 194

SABINA ISPAS şi DOINA TRUŢĂ, *Lirica de dragoste*. Index motivic şi tipologic. I (A—C), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985; *Lirică populară de dragoste*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985 (Nicolae Constantinescu) 196

NICOLAE DUNĂRE, *Broderia populară românească*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985 (Germina Comanici) 198

GH. DUMITRU-MAICAN, *Muzeul viticulturii şi pomiculturii din România*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983 (Mihail M. Robea) 200

TRANDAFIR JURJOVAN, *Folclor muzical românesc din Ovcea* (Rumunski muzički folklor Ovče/Rumanian musical folklore from Ovcea), Ovcea, Editor: Societatea cultural-artistică „Steaua", 1983 (Tiberiu Alexandru) 201

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Lectura textului folcloric*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986 (Pavel Ruxăndoiu) 204

LA VIE SCIENTIFIQUE

La séance publique de communications sur les problèmes actuels de folkloristique roumaine *(Stancu Ilin)* 207

Demi-centenaire du Musée du village *(Paul Petrescu)* 208

Symposium pluridisciplinaire ethno-botanique *(Nicolae Dunăre)* 209

RĂDĂCINI FOLCLORICE ȘI MITICE AUTOHTONE ÎN DRAMATURGIA LUI DUMITRU RADU POPESCU

ION T. ALEXANDRU

Prozatorul D. R. Popescu ocupă un loc aparte, prestigios, în cadrul dramaturgiei românești contemporane, teatrul său optînd — ca formulă dramatică — pentru piesa realistă în aceeași măsură ca și pentru piesa-metaforă, încît se vădește a fi „un gen proteic, greu cantonabil în granițele unei metode", conturul surprinzător al fiecărei piese performînd „o imaginație fosforescentă debordantă", iar autorul dramatic manifestîndu-se, „o dată în plus, ca o conștiință artistică profund interogativă a contemporaneității" [1].

Comentînd teatrul autorului *Vînătorii regale* în contextul mai larg al dramaturgiei naționale contemporane și al întregii sale literaturi se poate remarca, pe de o parte, recurența, sub o altă mască, a unor teme, motive, idei și chiar personaje obsesive din proza sa[2], iar, pe de altă parte, „o radicalizare a viziunii creatoare după care proza sa încă tînjește", trăsătura estetică a unui scriitor ca D. R. Popescu constînd în aceea că „tragicul exprimă în cel mai înalt grad esența existenței", în timp ce „Grotescul baroc, sfîșierea paroxistică agresivă, tipic manieristă, vor fi mijloacele de a-l plasticiza cu subtilitatea și detașarea cerute de un secol al sensibilităților sfîșiate dar și ironice, dispuse să relativizeze absolutul sau cunoscutul în numele adevărului relativ" [3].

Aruncînd o privire critică sintetizatoare asupra dramaturgiei lui D. R. Popescu — zămislită simultan sau posterior prozei sale — , vom constata, la nivelul tematico-ideatic și motivic, o consecvență a preocupărilor creatorului *Baladei pentru nouă cerbi*, tradusă — în cîmpul semantic al teatrului său — prin direcții tematice specifice, pregnante, relevate de altfel de către ultimele sinteze critico-dramatice, direcții care materializează o atitudine existențial-estetică profund etică, cu vădite conotații etico-estetice : „Procesele morale etern deschise", „Sensurile morale ale istoriei", „Destin și hazard" [4]; „Etica valorii și noul umanism", „Dramele adevărului cu orice preț"[5]; „Ethica Magna" [6]; „O lecție de morală" [7].

Pe linia acestei continuități tematico-ideatice — între sectorul prozastic și cel dramatic al operei literare a lui D.R. Popescu — se mai poate identifica și o alta, a unor certe „rădăcini folclorice și mitice autohtone" existente în substanța dramatic-conflictuală a teatrului care înglobează și o piesă ca *Baladă pentru nouă cerbi.*

După demersul nostru de evidențiere a filonului mitico-folcloric al prozei — îndeosebi scurte (nuvele, schițe) — a lui D. R. Popescu[8], vom insista analitic — în prelungirea aceluiași gen de demers — asupra unei piese de teatru-eșantion, elocventă din perspectiva abordării propuse de noi, tocmai în scopul demonstrării realității estetice, mai sus invocate, a teatrului lui D. R. Popescu.

Analiza „rădăcinilor folclorice și mitice autohtone" se întreprinde asupra piesei *Baladă pentru nouă cerbi* (piesă într-un act)[9], deoarece în acest adevărat poem dramatic substratul mitico-folcloric se dovedește a fi însăși matricea genetic-constitutivă a structurii funcționale și actanțiale a dramei culte contemporane, depășindu-se stadiul comun, preliminar — cu mai reduse reverberații estetice benefice — al citatului sau pseudocitatului în spiritul diverselor specii folclorice, îndeosebi versificate, identificabil chiar și în dramaturgia lui D. R. Popescu[10].

Revelatoare, în acest sens, este confesiunea autorului din „Prefața" la ultima ediție, în care dialoghează cu criticul Valentin Silvestru : [. . .] „*Balada*" pornește de la o baladă pe care a folosit-o și Bartók, o baladă românească de pe lîngă Reghin, vorbind despre fiii unui pădurar terorizați și abrutizați de canoanele părintelui tutelar, om care nu voia să dea nici o libertate propriilor săi copii și voia s-i transforme în simple instrumente de muncă acefale.

Încercarea de a-și abrutiza fiii și de a-i acefaliza duce la o revoltă a fiilor, la dispensarea lor de tată, de cămin, de siguranță, de civilizație, de lucru cunoscut, conturat, și la o risipire a lor în pădure — spațiu imperial al libertății, al aflării lucrurilor fundamentale, al regăsirii omului fundamental, al regăsirii omului începuturilor, liber și nu știutor a toate. Această aparentă degradare a fiilor în sălbăticiune duce și la o firească decădere chiar și a limbajului — fiindcă fiii, pe măsură ce trece timpul (în piesă), încep să aibă un limbaj din ce în ce mai ezoteric, din ce în ce mai eliptic.

Pentru aceasta am folosit diverse jocuri de cuvinte încifrate, am folosit cuvinte ciudate, aflate în *folclor* (s. ns. I.A.), unele sonuri care au semnificație, dar și altele care au doar semnificația fundamentală a comunicării. Această aparentă degradare a limbajului spre simple sonuri și a vieții spre elementar reprezintă, de fapt, reciștigarea unei independențe spirituale și a unei libertăți, o împlinire a omului — care se transformă în cerb. Aparenta „animalizare" constituie, în fapt, transformarea simbolică a omului într-un adevărat rege al pădurii, fiindcă cerbii sînt cele mai frumoase animale și cele mai pașnice — nu sînt nici răpitoare, nici carnasiere. Sigur, imperiul sedimentat, civilizat, ideologizat al tatălui nu poate să suporte acest lucru — și cum legea lui era pușca, ideologia lui era pușca, era forța care nu venea dintr-insul, ci dintr-un adaos al firii lui, prin această armă, și cum el era obișnuit să vîneze tot și să stăpînească această lume, se ajunge la scena cumplită cînd își omoară toți fiii.

Aparent — dar și cu adevărat — este (de ce să nu mergem tot timpul pe ambiguitate?) o prelucrare a baladei" [11]. Apoi din lectura textului dramatic ca atare și din „Notă pentru regizori" de la sfîrșitul acestuia („Béla Bartók a folosit pentru «Cantata profana» exact balada de lîngă Reghin — pe care am folosit-o eu în scrierea acestei piese. Regizorul care crede că e necesar să ilustreze și cu muzică «Balada pentru nouă cerbi», să apeleze la marele compozitor maghiar. Ca să nu uităm dragostea pe care el a avut-o față de folclorul nostru" — p. 35) identificăm nu numai

caracterul de omagiu al acestei piese — adus unuia dintre marii artiști pasionați de folclorul românesc —, ci și suma exactă, mitico-folclorică, a conflictului dramatic al acesteia. Este vorba nu despre o „baladă" propriu-zisă, ci despre o colindă dintre cele mai interesante, inedite, rare și arhaice din repertoriul românesc, respectiv tipul 69(„Vînători preschimbați în cerbi"), al cărui subiect narativ rezumat este următorul : „Nouă (șapte) vînători, fiii unui unchiaș, sînt transformați în cerbi, uneori fiindcă au băut din urma unui cerb mare, alteori prin intervenția lui Dumnezeu. Unchiașul roagă în zadar pe fiii săi, deveniți cerbi, să revină acasă" [12], în varianta culeasă de B. Bartók din Urisiu de Sus-Chiheru de Jos, jud. Mureș (zona Reghin) și din care el însuși s-a inspirat în a sa *Cantata profana* :

„/ : Cel unt'eș bătrână : /
El că și-o d-avută,
El că și-o d'avută
Nouă șiușori.
El nu i-o'nvățată
Nice văcăraș,
Făr' el i-o'nvățat
Munții la vânat.
Atâta și-au vânat,
P'unde și-au d-aflat
Urmă de cerb mare ;
Atât' au urmărit,
Pân' s'au rătăcit
Și s'au ňeftinat
'N nouă cerbi de munte.
Drag tăicuțu lor
Nu și-au mai răbdat
Și el s'o luat,
Pușca și-au 'nțăglat
Și'n munți au vânat,
P'unde și-au d-aflat
Nouă cerbi de munte ;
'Ntr-on genunchę-o stat,
Tras-au să-i săgete.
Cerbul cel mai mare
Din grai și-o strâgat :
— Drag tăicuțul nostru,
Nu ne săgeta,
Că noi tę-om lua
În aști coarne razi
Și noi tę-om țâpa
Tăt din munte'n munte,
Și din plai în plai,
Și din pt'eatră'n pt'eatră,
Tăt țâră te-i face.
Tăicușorul lor
Din grai și-o strâgat :
— Dragi șiuții mńei,
Haidați voi acasă
La măicuța voastră !
Cu dor vă așteaptă,
Cu măsuță'ntinsă,
Cu făcliĭ aprinse,
Cu păhare pline.
Cerbul cel mai mare
Din grai și-o grăit :
— Drag tăicuțul nostru,
Du-te tu acasă
La măicuța noastră,
Că cornile noaște
Nu intră pe ușă,
Făr' numai pin munte :
Picioarile noaște
Nu calcă'n cenușă,
Căci calcă prin frunză ;
Buzuțile noaște
Nu-și beau din păhare,
Căci beau din izvoare" [13].

Acest rar tip de colindă „profesională" vînătorească (69), atestat în numai cinci variante culese din Transilvania[14], a suscitat comentarii dintre cele mai diverse din punctul de vedere al semanticii mesajului său, ca unul care face parte din stratul de bază al colindei românești — ce circumscrie nu numai nucleele unor tipuri comune Transilvaniei și Munteniei, dar și unele tipuri atestate regional —, socotit a fi între tipurile specific românești, necunoscute popoarelor învecinate (de ex., alături de tipurile nr. 33 „Nașterea din piatră", nr. 36 „Miorița", nr. 55 „Leul", nr. 65 „Ciuta proroacă" etc.) ; existența acestor tipuri arhaice originale constituie — alături de bogăția și varietatea repertoriului românesc — un argument peremptoriu pentru a avansa ipoteza că „pe teritoriul țării noastre procesul de geneză al colindei s-a dezvoltat în parte autonom și a cunoscut forme deosebit de active" [15].

Textul colindei inspiratoare pentru *Cantata profana* a lui B. Bartók și pentru „Balada" dramatică „pentru nouă cerbi" a lui D.R. Popescu face parte din secțiunea repertoriului românesc de colinde care conservă relicve mitologice și se pot decodifica semantic numai prin raportare la unele rituri și reprezentări mitice dispărute din tradiția autohtonă, identificabile totuși în tradiția vie a altor culturi populare, așa încît se confirmă aserțiunea că „Relația colindei cu ritul dedusă în planul obiceiului pe baza unor prescripții și practici regresive devine manifestă la nivelul analizei de text" ; ca atare, textul unor asemenea colinde nu reprezintă „numai un protector al gestualității ceremoniale", deci „un punct de sprijin pentru datele cunoscute din exercițiul obiceiului", ci și „un depozitar al unor rituri, credințe și obiceiuri a căror amintire s-a pierdut din tradiția populară românească" [16]. Din perspectiva „substratului mitologic", varianta nr. 4a consemnată de B. Bartók conservă practici specifice riturilor de pubertate — respectiv de inițiere —, care presupuneau izolarea puberilor prin părăsirea temporară a mediului familial și stabilirea lor, de obicei, în zone silvestre-montane, amănunt semnificativ menținut și în piesa lui D. R. Popescu prin intermediul unor notații de cadru, scenice, fie ele și laconice, atît ale părții I : „O casă la marginea unei păduri de brad. În zare, munți". (p. 7), cît și ale părții a II-a : „Un luminiș într-o pădure. Un izvor. Munți în depărtare. Se aud cerbi boncăluind. Intră Ion în fruntea fraților" (p. 23). De asemenea, aceeași variantă a aceluiași tip de colindă își păstrează un puternic contur mitic și prin justificarea motivului metamorfozei — specific, de altfel, colindelor vînătorești — și anume prin magia contiguității, fiii unchiașului vînător devenind cerbi fiindcă au băut din „Urmă de cerb mare" ; este un caz elocvent de rezistență a stratului mitologic primar la inserția elementelor creștine, căci alte variante ale tipului respectiv (69) — deși similare celei culese de B. Bartók — nu menționează imprejurările miraculoase ale metamorfozei vînători → cerbi, sub influența eticii creștine vînătoarea ca îndeletnicire umană dobîndind conotația mai nouă de păcat, iar metamorfoza devenind opera lui „Dumnezeu cel sfînt" ca un soi de pedeapsă inedită, divină, a practicii vînătorești excesive, precum într-o variantă din jud. Sibiu, unde fiii-cerbi se confesează tatălui : „Noi atît-am vînat/ Păn' Dumnezeu cel sfînt/ Pe noi ne-a năstămit/ Nouă cerbi în munte" [17]. Această variantă sibiană a tipului 69 al colindei românești ar ilustra, ca atare, ultima etapă — a 7-a — a procesului de transformare a colindei sub influența creștinismului, respectiv „intervenția eticii creștine care modifică semnificația deznodămintelor și comportamentul eroilor" [18].

Piesa lui D.R. Popescu își asigură o alură mitică și prin conservarea explicației metamorfozei vînători→cerbi prin aceeași magie a contiguității : „Isac (a plecat din joc spre locul unde au băut cerbii apă) : Nu vreți de-a raiul? Nu vreți bîzul? Ilt, pilt, pana, puf,/ Ioschi, troschi, druf. (Iese.) Gheorghe : Ca orice joc. (Cum Gavrilă a zis : Gheorghe !) Nu-s eu.[. . .] Gavrilă : Priviți ! Toți : Ce? Gavrilă (care stătea cu capul în jos—l-a văzut pe Isac venind) : Are copite ! Toți : Cine? Gavrilă : Isac are copite de cerb... (Jocul se strică. Toți privesc spre Isac, care vine dinspre lac.) Și coarne! Gheorghe : Ăsta ar fi un joc grozav. Pavel : De unde ți-ai făcut rost de ele? Isac : De nicăieri. Petre : Cum? Isac (pipăindu-și-le) : Sînt ale mele . . . Am băut apă de unde-au băut cerbii și m-am gîndit ce frumoși erau ei și-am vrut să fiu și eu ca ei. . . Gheorghe (aleargă spre lac) : Ce minunată preschimbare, ce minune ! (Dispare.) [. . .] Nicolaie (vine și el ca un cerb tînăr.

Ilie se fereşte de el, şi Dumitru, şi Pavel) : Nu vă feriţi, nu se ia, nu e o boală. . . Numai dacă vrei, cînd bei apă. . ." (p. 26—27).

Ca o dovadă a faptului că elementele de mitologie creştină au pătruns în poezia laică a colindelor pe căi şi în etape diferite, în formele presupuse a fi cele mai arhaice, tradiţionale, structura colindelor rămîne neschimbată, numai numele actantului fiind înlocuit cu cel al unui sfînt. Astfel, în colindele vînătoreşti care conţin în structura lor motive de metamorfoze, cerbii sau cerbul sînt — în formele primare — feciorii unui unchiaş (bătrîn) — ca în tipul 69 — sau feciori de împărat, abia mai tîrziu cerbul devenind Ion Sîntion din legendele creştine, care a venit să anunţe cînd e sfîrşitul lumii sau a sosit cu cele trei legi (prescripţii) creştine pe pămînt[19].

Chiar dacă în contemporaneitate nu a putut fi descifrată exact semnificaţia străveche a adevăratei legende vînătoreşti conservată în textul colindei tip 69 — varianta consemnată de B. Bartók în zona Reghinului —, se poate presupune totuşi că aici este perpetuat un rit de iniţiere nedescoperit încă sau — mai sigur — că sînt performate folcloric credinţe arhaice „potrivit cărora vînătorii, dacă trec peste pragul tainelor pădurii, intră în mit, se prefac în cerbi", iar motivele metamorfozării „par a se lega, în formele lor cele mai vechi, tot de credinţe totemice" [20]. Prin menţinerea explicitării metamorfozării feciorilor vînătorului în cerbi graţie magiei prin contiguitate, piesa *Baladă pentru nouă cerbi* pare a fi o reverberaţie cultă dramatică a acestor credinţe arhaice vînătoreşti totemice în contemporaneitate. [21] Mai mult, pe linia ideatică — a preferinţei dramaturgiei lui D. R. Popescu pentru „procesele morale etern deschise" —, dar şi pe aceea stilistică a figurării unui spaţiu dramatic în general închis — el însuşi „o premisă pentru combustia psihologică şi morală de proporţii covîrşitoare" [22] — , piesa lui D. R. Popescu, ce constituie obiectul analizei noastre, îşi hrăneşte însuşi conflictul dramatic specific din cel al colindei inspiratoare, căci în final şi în structura dramatică cultă „prescripţiile rituale se dovedesc mai tari decît relaţiile de rudenie" [23]. Ca atare, însuşi prologul piesei transmite mai mult decît obişnuitul conflict etern între generaţii, evocînd în anumite replici mai dure violenţa ameninţărilor adresate de către fiii-cerbi tatălui bătrîn („Că noi te-om lua/ În aşti coarne razi/ Şi noi te-om ţâpa/ Tăt din munte'n munte,/ Şi din plai în plai,/ Şi din pt'eatră'n pt'eatră,/ Tăt ţâră te-i face") : „Tatăl (strigă) : Nicolaie, cel de deasupra de ţurloaie,/ Pune ouăle-n tigaie !/ (Pune ouăle-n tigaie)/ Pune apă şi mă laie ! Nicolaie (vine cu o căldare plină cu apă şi cu albia la subţioară. Le pune jos) : Apa-i gata, ouăle sfîraie în tigaie./ Ce să-ţi mai facă Nicolaie ? Tatăl : Nimic, să mă laie. Nicolaie : Poate să-ţi tragă şi o bătaie. Tatăl : Pentru asta n-ai destule goaie. (Nicolaie îl spală pe cap.) Nicolaie : La trîntă dau cu oricine jos —/ Mă jur pe crucea căruţei,/ Să-mi sară ochii mîţei./ Tatăl : Te lauzi, bleg mucos,/ Şi cînd ţi-oi da o palmă/ Zici cucului mamă./ [. . .] Tatăl : Vezi că-ţi lipesc vreo două. Nicolaie : De ce ? Nu eu spun asta, dumneata te plîngi că te-a bătut Dumnezeu. . . Tatăl : Dumnezeu m-a bătut cînd mi te-a dat pe tine, putoare ce eşti ! Nicolaie (varsă apa) : Dacă sînt putoare, spală-te singur. (Vrea să plece.) Tatăl : Adă ouăle, mi-e foame. Nicolaie (le aduce) : Ai grijă să nu-ţi frigi limba mîn-

cînd. Tatăl (mîncînd) : Ai grijă să nu-ţi frigi limba vorbind. [. . .] Gavrilă (intră) : Cine este mama noastră ? Tatăl : N-aveţi mamă, eu v-am făcut singur. Gavrilă : Ţi-am adus vinul, să nu ţi se-aplece. [. . .] Nicolaie : Unde este mama ? Tatăl : Nu v-am făcut c-o muiere, v-am făcut din căscat. [. . .] Gheorghe (intră) : Lăsaţi-l în pace pe tata, un om care şi-a omorît nevasta nu poate să fie un ins vesel. Tatăl : Tu eşti Gheorghe ? Gluma asta de unde-ai mai scos-o ? Gheorghe : Din mintea mea. Tatăl : Tu n-ai minte nici cît un bob de mazăre. Gheorghe : Asta să te bucure, altfel aş cunoaşte mai multe şi ţi le-aş spune pe toate, şi te-ai îneca şi nici vinul nu ţi-ar folosi la nimic. Tatăl : Voi, băieţii mei, mă urîţi. Nicolaie : Nu te iubim. Tatăl : V-am crescut cu greu, cum am putut. Gheorghe : Ne-ai crescut ca să-ţi dăm ouă în tigaie dimineaţa, să te spălăm pe cap şi să-ţi aducem vin şi să te-nveselim. . . (Îi cîntă dintr-o ţiteră.) Eu sînt lăutarul tău, d-aia m-ai crescut" (p. 7 ; 8—9 passim).

Apoi, dacă toate variantele unui tip arhaic de colindă, precum 69, păstrează reminiscenţe ale mentalităţii agricultorilor şi crescătorilor de animale — conform căreia „vînătoarea nu mai reprezintă o îndeletnicire prestigioasă", practicarea sa exclusivă căpătînd chiar conotaţia malefică de „orientare fundamental greşită", „atitudine reprobabilă şi nefastă" [24] —, de la această realitate nefăcînd excepţie nici varianta inspiratoare a *Cantatei profana* de B. Bartók şi a *Baladei pentru nouă cerbi* de D.R. Popescu („Cel unt'eş bătrînă[. . .] El nu i-o'nvăţată/ Nice văcăraş,/ Făr'el i-o'nvăţat/ Munţii la vânat"), nici cealaltă variantă mureşeană (4b) culeasă de acelaşi B. Bartók („Şi nu i-o'nvăţat/ Nici un meşteşug :/ Nici o plugărie,/ Nici o stăvărie,/ Făr'a vânărie"), „balada" cultă dramatică contemporană pare a se menţine şi ea pe linia aceleiaşi mentalităţi a sursei folclorice cînd este vorba despre specializarea casnică a fiecăruia dintre cei nouă fii, înainte de a fi îndrumaţi de tatăl lor spre a învăţa „jocul jocurilor", vînătoarea : „Gheorghe : De ce nu ne laşi să plecăm ? Tatăl : Unde ? Gheorghe : În lume. Tatăl : Lumea este aici. Gavrilă : Să ne găsim norocul. Tatăl : Nu există noroc. Nicolaie : Să muncim. . . Tatăl : Tu vorbeşti de muncă ? Niculaiu ? Niculaiu, Bulaiu, Culaiu,/ Seamănă mălaiu/ Şi pe deal şi pe vale/ Şi nu mai răsare./ Nicolaie : M-ai pus să gătesc fiindcă nu ştiu munci pămînturile ? Tatăl : Fiindcă nu ştii ce e pămîntul. Nicolaie : Şi nici ce e munca ? Toată ziua fac de mîncare. Tatăl : Gavrilă, Gavrilă,/ Mai adă o kilă. (Gavrilă pleacă şi vine cu un ulcior cu vin.)" (p. 10—11).

Acest fapt va fi confirmat în „partea a doua" a piesei, cînd chiar de la început aflăm de la Ion, cel mai mare dintre cei nouă fraţi, că plecarea la vînătoare a fost numai mimată spre a-şi dobîndi libertatea, scăpînd astfel de sub tutela constrîngătoare a tatălui : „Ilie : Hoţoman cum eşti, cred că ne-ai adus la vînătoare ca să nu vînăm. Ion : Nu mai puteam rămîne împreună, am plecat aşa ca şi el să creadă c-am plecat la vînătoare. Nu mai putem trăi decît în libertate. El nu-nţelege, tata" (p. 24).

Raportîndu-se refuzul fiilor-cerbi, din colinda originară, de a se înapoia acasă, la alte contexte imagistice ale poeziei populare tradiţionale, şi privind-o din perspectiva teoriei lui M. Gorki şi A. Jolles („Einfache Formen"), a putut fi regăsită aici „poate una din formele cele mai vechi de exprimare poetică a dorului de libertate, de salt dincolo de contingenţele cotidianului" [25]. Metamorfoza flăcău→cerbi devenind ireversibilă, deoarece mediul existenţei zoomorfice nu poate fi decît cel deschis—montan-silvestru —, această paralelă metaforică om/animal se înscrie în seria imagistică ocurentă în lirica populară, în care viaţa omului este comparată

adesea cu aceea a diverselor specimene ornitologice — cucul îndeosebi — precum în numeroase cîntece de primăvară.

Privită din această perspectivă, *Balada pentru nouă cerbi* ne apare ca un autentic poem dramatic al libertății de cunoaștere inițiatică, pentru care călătoria devine o condiție fundamentală, o experiență *sine qua non*, după cum reiese din avertismentul fiilor adresat tatălui prin intermediul lui Pavel, cel mai avid de călătorie prin însurătoare : „Pavel : [. . .] Dar de-nsurat vreau să mă-nsor. [. . .] Gheorghe : De ce nu ne lași să plecăm ? Tatăl : Ca să nu vă rătăciți. Pavel : De dus tot o să ne ducem, cîndva, de călătorit tot o să călătorim, de văzut tot trebuie să vedem cum este prin altă parte" (p. 11).

În opoziție totală, ireconciliabilă, se găsește atitudinea tatălui celor nouă frați stăpîniți de dorul libertății, care se concretizează printr-o apologie elogioasă a spațiului închis, necomunicant cu exteriorul, performată — la nivelul textului dramatic — printr-o serie de metafore ale acestuia care transcend coordonatele reale spațio-temporale[26]. „Tatăl : Peste tot este la fel ca pe-aici. Nicolaie : O să fie alt pămînt. . . Tatăl : Nu există decît un singur pămînt. Pavel : Trebuie să însereze altfel, altfel să bată vîntul, pădurile să aibă alte ciuperci, și alți iepuri, și alți lupi. . . Gheorghe : Și alți cerbi. Tatăl : Cerbii sînt peste tot la fel. Și pădurile, și iepurii, și vîntul, totul este la fel ca aici. . . Pavel : Nimic, nimic altfel ? Tatăl : Nimic. Peste tot este un singur pămînt, ăsta de sub noi, un singur soare, ăsta de-l vedeți, o singură soră a soarelui, luna. . . [. . .] Gheorghe : De ce vrei să ne abați din drumul nostru ? Tatăl : Cînd vă veți întoarce de oriunde, o să vedeți că n-ați fost niciunde, că ați rămas mereu aici. Ilie : Și dumneata nu vrei să ne obosim. Tatăl : Da" (p. 11—12). Libertatea umană se traduce — în concepția și în practica fiilor — în primul rînd prin joc, prin coordonata ludică[27] a comportamentului lor, atît înainte cît și — mai ales — după metamorfozarea lor în cerbi, cel mai jucăuș dintre frați dovedindu-se a fi Isac : „Isac : Tată, lasă-ne să ne jucăm. Petre : Gura ! Numai tata are voie să se joace. Tatăl : Dar eu nu mă joc, eu zbor. (Dă din aripi și-și face vînt inutil ; nu zboară.) [. . .] Isac : Tată, să ne jucăm și noi de-a ceva... Nicolaie : N-ai de-a ce, dacă n-ai aripi. Isac : De-a ascunselea, de-a raiul... [. . .] Isac : Noi vrem să ne jucăm" (p. 14).

Atît de mult se pedalează în piesa lui D. R. Popescu pe ideea libertății înțeleasă ca joc, încît pînă și tatăl celor nouă frați își întemeiază strategia creșterii și inițierii lor pe baze ludice, cerîndu-le să întreprindă diverse treburi casnice într-un limbaj de snoavă populară[28] în versuri asonante: „Tatăl (încercînd să zboare) : Voi credeți că eu vă vreau răul ? Muncesc pentru voi, ca să aveți ce mînca. Mă dau peste cap și spun prostii în versuri ca să vă fac pe voi să rîdeți și să vă considerați mai deștepți ca mine, oameni în toată firea, copți ! Vă rabd obrăzniciile ca să vă obișnuiesc să le răspundeți demn și curajos la toți ce-ar încerca să-și bată joc de voi . . . Și voi mă luați drept prostul vostru, voi nu înțelegeți nimic — și asta înseamnă că încă într-adevăr sînteți necopți ! Faceți pe deștepții, dar nu știți care-i mai mare : oul sau găina ? [. . .]" (p. 15).

Descoperirea senzațională a revelațiilor ludice originare ale jocurilor infantile — de către cei nouă frați — este de-a dreptul vitală pentru existența lor, încît inițierea însăși devine sinonimă cu moartea numai ca un joc ritualic care duce la integrarea firească într-o altă etapă a vieții, așadar numai ca un inedit „rite de passage" (A. van Gennep), confir-

mîndu-se — de fapt — cunoscutul aforism brâncușian care afirmă că vom muri definitiv atunci cînd nu vom mai putea să rămînem copii ; ca atare, însăși autentica naștere — ca ființe umane — este dialectic legată de ideea jocului cel nemuritor : „Gheorghe (aleargă spre lac) : Ce minunată preschimbare, ce minune ! (Dispare.) Ilie : Stai ! Dacă devii altul, înseamnă că mori ! Gheorghe (revine cu coarne mici și copite de cerb) : Devii tu cel adevărat, ceea ce vrei, totul e să vrei. . . Nu tu spuneai că adevărata naștere este atunci cînd descoperi că poți să faci ce vrei ? Ilie : Nu eu am spus asta, tu ai spus-o. Gheorghe : Eu am și făcut-o. . . Nicolaie : Ce joc minunat. . . (Se duce spre lac.) Ilie : Opriți-vă ! Jocul ăsta. . .Gheorghe : Nu e moarte, orice joc nu e moarte, toate jocurile sînt nemuritoare. . .” (p. 27).

Sub semnul ludicului se află însăși vînătoarea ca rit de inițiere — propus de tatăl ce și el se dedase pînă atunci jocului ca sursă de satisfacții pentru copiii săi —, văzută prin urmare ca „jocul jocurilor”, „jocul de-a moartea” : „Tatăl (trage un foc de armă în sus) : Nu te grăbi ! Doriți într-adevăr să vedeții cerbii ? Toți : Da. Tatăl : Să puneți mîna pe ei, să vă jucați cu coarnele lor ? Toți : Da. Tatăl : Jocul ăsta îmi place. V-ați făcut într-adevăr bărbați. M-ați înfruntat voi, dar sînt mîndru că nu erau niște toane ce-mi spuneați, era un semn că nu mai sînteți copii ! [. . .](Apare Ion.) Adă-mi ce ți-am spus să-mi aduci cînd ți-oi cere. (Ion iese.) Isac (găsește un arici și se joacă cu el) [. . .] Tatăl (îl ia pe Isac de mînă) : Am să te-nvăț un joc mai frumos, jocul jocurilor, fără de care toate n-au nici un rost, am să vă-nvăț vînătoarea. (Apare Ion cu un braț de pușți.) Am așteptat ani de zile ziua de azi. Ține, Nicolaie, o pușcă ! Nicolaie : Ce joc vrei să ne-nveți ? Tatăl : Vă învăț un joc fără de care n-o să puteți trăi de nu-l știți, jocul de-a moartea, fără de care n-o să fiți oameni întregi și n-o să vă puteți cîștiga pîinea și sarea și vinul. . . Ține, Gavrilă, o pușcă ! Vînătoarea de cerbi începe . . . [. . .] Tatăl : [. . .] Azi e adevărata voastră zi de naștere. . .Știu că n-o să vă fie ușor la toți să ochiți și să trageți. . . Dar eu răspund de viața voastră, eu trebuie să vă-nvăț și ce la început nu înțelegeți și nu vă place” (p. 17—18).

Feciorii vînătorului, neacceptînd ideea tatălui lor — respectiv a vînătorii ca „joc” suprem —, vor deveni destinatarii blestemului părintesc, între consecințele malefice ale acestuia, conform credințelor populare exprimate de exemplu în orațiile nupțiale „de iertăciune”, și epilogul tragic al celor nouă frați din piesa cultă putîndu-se face o legătură directă, determinativă : „Tatăl : [. . .] Vă las în plata Domnului, plecați, faceți ce doriți, dar să nu vă mai văd ! Nu meritați să-mi omor oasele pentru voi ! Vă e dor de viața liberă, plecați ! Vreți libertate, plecați ! Eu vă duc pe căile crimei, da ? Găsiți voi căi mai drepte, o viață mai dreaptă ! A, vreți o viață adevărată ? Vreți altceva ? Nu vreți să fiți fiii mei, ca și cum ați fi slugile mele, bine, plecați ! Vreau alt sînge să fie în vinele voastre decît al meu, blestemat să fie sîngele meu care se zbate în voi, blestemate să fie nopțile în care n-am putut să dorm, vreau alți fii ! ” (p. 21). În același timp această idee de blestem, frecvent asociată personajelor zoomorfe, nu trebuie pusă exclusiv pe seama ostilității creștinismului față de practicile păgîne, deoarece conotația de blestemat „decurge din polivalența noțiunii de sacru care însumează sensuri pozitive și negative, sensuri care se pot inversa” [29].

În orice caz, sfîrșitul tragic al celor nouă feciori de vînător — metamorfozați în cerbi — nu credem să justifice afirmații critice precum următoarea : „Dar baladescul se poate converti în farsă (pentru a potența

tragicul, pentru a-l escamota?). «Balada pentru nouă cerbi» de D. R. Popescu păstrînd în nucleu motivul baladesc mărturisit de autor, transformă moartea ritualică în parodia ei, în caricatura ei" [30], căci aura mitico-poetico-tragică a piesei contemporane este generată tocmai de conservarea conflictului originar și al epilogului folcloric (din colindă).

Foarte elocvent — în sensul conservării tiparului originar folcloric, al colindei — este faptul că D.R. Popescu inserează organic în textul său dramatic versuri ca atare excerptate din varianta respectivă a tipului nr. 69, și anume în secvențele esențiale ale metamorfozei zoomorfe (v.p. 29—32 passim), sau le parafrazează pe acestea în cursul scenei culminante a împușcării fiilor-cerbi de către tatăl lor, vînătorul : „Tatăl (intră, cu arma) : [. . .] De unde vin astăzi atîția? Sînt un om bun, un ochitor bun. . . Ce ochi are, ca de om. . . O să am carne pentru ei. Drag tăicuțul lor/ Nu și-au mai răbdat/ Și el s-o luat,/ Pușcă și-au-nțăglat,/ Punte și-au d-aflat,/ Șapte cerbi de munte. . ./ Într-un genunche-o stat,/ Tras-au să-i săgete (apare Ion, îl doboară)/ Opt cerbi de munte. . ./ Dar cum o să-i duc, cu cine-o să-i mănînc. . . Și carnea miroase a bărbat, miroase a om". . . (p. 33).

Ca atare, necunoașterea sursei folclorice a putut genera considerații critice contradictorii : „«Baladă pentru nouă cerbi», piesă într-un act, este un adevărat masacru liric, un balet al crimelor. Un Tată, autoritar și cinic, își ucide pe rînd cei nouă copii, transformați în cerbi de dorul lor de a se elibera de sub tutela lui umilitoare. Cadavrele, cu totul despărțite de ideea de violență și de crimă,pentru că Tatăl nu știe ce ucide, sînt și ele efecte ale unei contradicții sentimentale, dar ar putea fi foarte bine pretexte" [31]. De asemenea, cunoașterea superficială sau pseudocunoașterea aceleiași surse a dus și ea la observații critice similare, care pun—de pildă—motivul metamorfozei tinerilor în cerbi nu pe seama aceluiași motiv din colinda inspiratoare, mărturisită de altfel de dramaturg, ci pe seama unor recurențe scenice din teatrul lui D. R. Popescu : „Prelucrînd un vechi motiv folcloric, piesa apare ca un poem unde se consemnează criza sexuală a adolescenței. (sic !) [. . .] Metamorfozarea tinerilor în cerbi mi se pare, scenic vorbind, senzațională, dar D. R. Popescu nu o consideră imposibilă pentru teatru : în „Luminile paradisului" savanții devin porci, în „Cezar..." personajele se animalizează (Piele latră sau grohăie împreună cu piratii) etc."[32].

Ineditul viziunii dramatice a lui D. R. Popescu asupra colindei originare se manifestă, la nivel actanțial, prin introducerea — în modelul arhetipal folcloric — a unui nou personaj în finalul piesei, „Femeia", ca soție a Tatălui și apariție numai episodică, fantomatică, de dincolo de Styx, a mamei celor nouă frați-cerbi împușcați inconștient de către Tatăl vînător, într-un epilog cu virtuți semantice de bocet, în care vina și conștiința tragică se relevă foarte tardiv : „Femeia (poate să fie în negru. Apare dinspre munte, lîngă lac.) Tatăl (urlă) : Pavele ! Femeia : Nu mai striga... Tatăl (de-abia acum o observă) : Nicolaie ! (Urlă, în genunchi.) Isac, Isac ! Femeia : Hai, e tîrziu. . . Tatăl : Cine ești tu? Femeia : Vino cu mine, am venit să te iau. Tatăl : Cine ești tu? Femeia : Sînt nevasta ta. . . Tatăl : Tu ai plecat... Sau ești moartă... Cine ești tu? Femeia: Vino... Tatăl (pune mîinile peste cerbi, în genunchi): Ce cauți tu aici? Nu merg, rămîn aici. Femeia : Ești ciuruit de nouă gloanțe ca un ciur, se vede noaptea prin tine, curge sîngele din tine în pămînt ca dintr-un izvor. . . Tatăl : Pleacă. . . Femeia : Te aștept în pădure, dincolo. . . (Dispare în pădure.)" (p. 34—35).

De asemenea, o viziune dramatică accentuat ludică se va performa pe tot parcursul piesei — la nivelul textului ca atare — prin numeroase

elemente din folclorul infantil (jocuri, cîntece, rituri de însănătoșire, „încurcături", „frămîntări de limbă" etc.), dintre care spicuim cîteva : „Tatăl : Aruncă-l pe acoperiș la cioară, să-ți dea altul. Isac (aruncînd dintele pe acoperișul casei) : Cioară, cioară,/ Na-ți un dinte de os/ Și-mi dă altul mai frumos,/ Na-ți un dinte găunos/ Și-mi dă altul mai frumos,/ Na-ți un dinte de fier/ Și dă-mi altul de oțel. . ." (p. 13) ; „Gheorghe : Asta e, mi-am amintit ! Tatăl nostru, în podul nostru,/ Cînd mergea/ Hodorogea,/ Cînd sta/ Scîrțiia,/ Fura mere, fura pere,/ Se da jos fără izmene" (p. 14) ; „Isac (găsește un arici și se joacă cu el) : Arici pogonici,/ Du-te la moară/ Cu mărgele de surcele,/ Cu cercei de ghiocei,/ Cu salbă de nouă lei,/Și ia zestre nouă țeste/ Și-un ogar după car" (p. 17) ; „Ion : Nu, spune de trei ori : șapte sape late, ș-alte șapte sape late, și-ncă ș-alte șapte sape late, și-ncă și-ncă ș-alte șapte sape late.... Nicolaie (încearcă, se încurcă.)" (p. 20) ; „Toți (scandează) : Am un păr în pișcopărețel, face pere pișcopărețele, mîncă pișcopari cu pișcopăroaia. . . (Repetă, încurcîndu-se.)" (p. 23) ; „Nicolaie : Lună, lună, nouă,/ Taie pîinea-n două/ Să ne dai și nouă :/ Ție jumătate, /Mie sănătate./ Lună, lună nouă,/ Sănătoși ne-ai găsit,/ Sănătoși să ne lași" (p. 23) ; „Isac (iese din apă, sare-ntr-un picior) : Ciurilă, burilă,/ Scoate-mi apa din urechi/ Că ți-oi da un ban/ Să-ți cumperi curechi" (p. 24) ; „Gavrilă (făcînd cu mîna de la unul la altul) : Ini, mini, țiți, papa,/ Voasăr, gutăr, toali-boali,/ Țing,/ Țîța mîța, japcam dop./ (Se pun în genunchi. Toți pun palmele pe spinarea lui. Unul își plimbă degetele pe degetele lor.) N-aud nimic, Petre : Ineluș învîrtecuș,/ Ghici pe-a cui deget am pus? . . . Gavrilă : Pe-a lui Dumitru. Petre : Mai stai. . . (Jocul continuă.)" (p. 25—26) ; „Isac : Să ne jucăm de-a ascunselea ? Am tan, tan tanas,/ Vis vas, cumpănas,/ Ara sara socodara/ Chichi richi, ros./ (Încep tot felul de jocuri prin pădure. Ilie stă singur. Ei se joacă în jurul lui și, pe măsură ce dispar și apar, capătă o înfățișare mai completă de cerbi.) Pavel : Eghera, beghera, țutum be,/ Aer, faer, drumun dre,/ As, pas, suntru, duc,/ Aer, faer, hup. . ." (p. 27—28).

Aceste numeroase jocuri umane infantile — atestate în partea a doua a piesei, în care are loc metamorfozarea fiilor în cerbi — confirmă aserțiunea conform căreia „sălbăticia fiilor-cerbi nu se explică prin regresiunea lor la condiția animalică", aceștia conformîndu-se unor prescripții, în genere violența neofiților făcînd parte „dintr-un comportament impus de riturile pubertății", respectîndu-se astfel „recluziunea impusă de rit" [33].

În concluzie, putem conchide că autorul *Baladei pentru nouă cerbi*, urmînd o linie esențială a dramaturgiei sale — profund umanistă și modern etică —, recreează în piesa analizată spiritul arhaic al modelului mitico-folcloric arhetipal (variantă a tipului nr. 69 al colindei românești „Vînători preschimbați în cerbi") prin intermediul unui demers dramatic interesant și prin numeroasele note ale unei viziuni estetice personale, a cărei primă trăsătură distinctivă o constituie ludicul.

NOTE

[1] Cf. Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*. Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983, p. 152 ; 160.

[2] Vezi, în acest sens, Valentin Tașcu, *Dincoace și dincolo de „F"*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, cap. *Confesiunea unui prozator în teatru*, p. 22—102.

[3] Cf. Mirela Roznoveanu, *Dumitru Radu Popescu*, București, Editura Albatros, „Monografii", 1981, cap. *O radicalizare a viziunii creatoare (Teatrul)*, p. 205 ; 229.

[4] Cf. R. Diaconescu, *op. cit.*, p. 130—144 ; 144—151 ; 154—160.

[5] Cf. Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane. 1944—1984*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 209—232 ; 209 ; 214.

[6] Cf. *Postfață* de Val Condurache la ediția D. R. Popescu, *9 (piese de teatru)*, Iași, Editura Junimea, 1982, p. 635—653.

[7] Cf. Dan Radu Stănescu, în „Viața Românească", an. LXXX, nr. 1, ianuarie 1985, p. 68—71 („Comentarii critice" la vol. D. R. Popescu, *Rezervația de pelicani*. Teatru, Editura Cartea Românească, 1984).

[8] Cf. Ion T. Alexandru, *Rădăcini folclorice în literatrua română contemporană*, II. *Proza*, cap. *Dumitru Radu Popescu*, text ms.

[9] V. ediția R. D. Popescu, *Teatru*, București, Editura Cartea Românească, (1974), p. 5—35, la care vom face trimiterile de rigoare.

[10] Ca în piesa *Piticul din grădina de vară*, din ediția mai sus menționată, p. 137—218, sau în alte texte dramatice din penultima ediție, *Rezervația de pelicani*. *Teatru*, Editura Cartea Românească, 1984.

[11] Cf. D. R. Popescu, *Teatru*. I. Ediție îngrijită de Valentin Silvestru. Care a selecționat piesele, a scris prefețele, a convorbit cu autorul (în *Prefață*), a ales referirile critice la fiecare lucrare, opiniile generale despre teatru ale dramaturgului, precum și ale altora despre el, a întocmit *Biobibliografia*. București, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", Piața Scînteii 1, 1985, și, în special, Val. Silvestru, *Convorbire cu Dumitru Radu Popescu. Despre teatru ca o mare iubire*, p. 26—27.

[12] Cf. Monica Brătulescu, *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-solstice songs)*, București, Editura Minerva, seria „Universitas", 1981, cap. *Index tipologic și bibliografic al colindei*, subcap. III, *Profesionale*, 69, p. 216.

[13] Cf. Béla Bartók, *Romanian Folk Music*, Volume Four, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*. Edited by Benjamin Suchoff. Texts translated by E.C. Teodorescu. The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, nr. 4a, p. 86 ; 88.

[14] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 216.

[15] Cf. *ibidem*, cap. *Colinda românească (Studiu)*, subcap. *Repertoriu, tipologie, stratul de bază al colindei*, p. 71.

[16] Cf. *ibidem*, subcap. *Colinda și alte genuri populare — substratul mitologic*, p. 47.

[17] Cf. *Arhiva I.C.E.D.*, fg. 8921 a, Ruja-Agnita — Sibiu, culeg. Ilarion Cocișiu, 1940, *apud* M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 118.

[18] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 64.

[19] Cf. Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*. Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, 1976, p. 60, și Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Ministerul Educației și Învățămîntului. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 170.

[20] Cf. *ibidem*, p. 61 și *ibidem*, p. 170—171.

[21] Vezi, pentru problematica totemismului, Claude Lévi-Strauss, *Totemismul azi*, în vol. *Gîndirea sălbatică*, București, Editura Științifică, 1970, p. 18—128.

[22] Cf. R. Diaconescu, *op. cit.*, p. 130 ; 151.

[23] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p 50.

[24] Cf. *ibidem*, p. 55.

[25] Cf. M. Pop, *op. cit.*, p. 61, și M. Pop, P. Ruxăndoiu, *op cit.*, p. 171.

[26] Pentru problematica și poetica spațiului în literatură, vezi, printre altele, Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Éd. Gallimard, 1955, trad. rom. *Spațiul literar*, București, Editura Univers, „Studii", 1980 ; Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957 ; pentru dihotomia „spații închise"/ „spații deschise", vezi, în special, Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură — forme și semnificații —*, București, Cartea Românească, 1979, iar ca analiză a unui anume spațiu poetic distinct, vezi George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Iași, Editura Junimea, „Eminesciana"—30, 1982.

[27] Vezi Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere din limba olandeză de H. R. Radian. Prefață de Gabriel Liiceanu. București, Editura Univers, „Eseuri", 1977.

[28] Cf. și Valentin Tașcu, *Dincoace și dincolo de „F"*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 93.

[29] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 52 ; în acest sens este deosebit de semnificativ faptul că în limba latină adj. *sacer, -ra, -rum* este bivalent semantic (= „sacru"/„blestemat") ; în legătură cu ambivalența noțiunii de „sacru", vezi Francis Vian, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, în vol. *Histoire des religions*, Gallimard, „Encyclopédie de la Pléiade", 1970, I, p. 509.

[30] Cf. Zamfira Popescu, *Omul teatrului poetic*, București, Editura Meridiane, 1981, cap IV, *Teatrul poetic românesc între mitic și mioritic*. 1. *Dramatic și baladesc*, p. 203.

[31] Cf. Valentin Tașcu, *op. cit.*, p. 46.

[32] Cf. Mirela Roznoveanu, *op. cit.*, p. 210.

[33] Cf. M. Brătulescu, *op. cit.*, p. 50.

RACINES FOLKLORIQUES DANS LA DRAMATURGIE DE DUMITRU RADU POPESCU

Résumé

L'étude constitue la variante concentrée du chapitre consacré aux „racines folkloriques et mythiques autochtones" de la création dramatique d'un écrivain représentatif de la littérature roumaine contemporaine.

En effet, c'est une partie constitutive de la troisième section (consacrée à la dramaturgie roumaine actuelle) de notre travail — élaboré dans l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques de Bucarest — qui se propose d'identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine (d'après la Libération), du point de vue de ses auteurs représentatifs, voire même préfigurer une possible typologie de la valorisation littéraire-esthétique de la culture populaire roumaine.

L'objet de l'étude est constitué par une pièce de théâtre-échantillon du point de vue de la perspective de notre travail, „Baladă pentru nouă cerbi".

Finalement, le but de notre démarche est de démontrer que le filon folklorique-mythique de la prose — spécialement brève (nouvelles, récits) — de D.R. Popescu, existe aussi dans la substance dramatique d'une pièce comme „Baladă pentru nouă cerbi" du même auteur.

O NOUĂ INTERPRETARE A UNUI TEXT DE CÎNTEC POVESTITOR : *TOMA ALIMOȘ* (II)*

SABINA ISPAS

Personajul cu care intră în conflict Toma Alimoș este marcat, cu deosebire, de unele trăsături particulare. Numele acestuia, Manea, este un derivat din Emanuel, unul din apelativele dumnezeirii. „Despre Manea [. . .], rivalul și ucigașul lui Toma Alimoș", Hasdeu (Etym. Magn., I, 880) spune că e „un nume de rău augur în poezia poporană română și-n cea slavică meridională : la serbi și la bulgari Manoilo Grecul este personificațiunea epică a cruzimii și a perfidiei totodată" [57]. În sud-estul european și în cultura tradițională românească, în mod deosebit, numele acesta este legat de motivul „jertfei zidirii", motiv cu gravă încărcătură rituală, care își găsește împlinirea artistică în cunoscutul text al cîntecului despre construirea Mînăstirii Argeșului — *Meșterul Manole* — sau în colindele de zidar. De aceea, nu întîmplător, noi am încadra aceste două tipuri de texte de cîntec povestitor într-o singură grupare, cea a cîntecelor povestitoare cu tematică fantastică, care dezvoltă acele motive referitoare la confruntarea omului cu forțele neumane. Aceste cîntece povestitoare, în variantele lor concrete, prezintă momentele cruciale ale unei asemenea confruntări între omul care vrea să-și extindă autoritatea asupra tuturor celor ce-l înconjoară și forța neumană, atotstăpînitoare și inflexibilă. În asemenea confruntare omul, cutezător, își pierde totdeauna viața, dar o pierde eroic, grandios.

Pe „eroul" cu care se va întîlni Toma și cu care va intra în conflict variantele cîntecului îl prezintă astfel : „*Manea al cîmpilor,/ Drăgăstosu florilor,/ Iubețu nevestelor*" [58] ; „*Manea al cîmpilor,/ Șălătorul domnilor,/ Iubețu nevestelor,/ Drăgăstosu fetelor*" [59]. Acel „Manea slutu și urîtu,/ Manea grosu și-arțăgosu" [60] este prezent în deosebit de puțin numeroase variante orale și credem că se datorează influenței pe care a exercitat-o asupra creației orale varianta publicată de Vasile Alecsandri, variantă care a fost frecvent reprodusă în cărțile de școală și în diferite broșuri de popularizare.

Elementul dominant, caracteristic pentru personajul de care ne ocupăm, dincolo de calitățile lui morale, este acela de „stăpîn al locului" ; dar nu un stăpîn oarecare al unei întinderi de pămînt, ci un fel de autohton cosubstanțial cu locul, care apare spontan, ca la o chemare tainică, atunci cînd un străin trece dincolo de hotarele care îi aparțin. De aceea ne asociem întru totul interpretării pe care o dă acestui interesant personaj al cîntecului povestitor V. Bogrea : „Dar, atunci, poate că nu e o simplă coincidență că, în cutare poveste suceveană, culeasă în „Șezătoarea" (IV, 193 și urm.) numele unui năzdrăvan, fiu al lui „Andrii Pavăl de la Moghiliță", e tocmai așa : Manea Cîmpului, ceea ce, povestea explică, în legătură cu mana cîmpului, astfel : Mama eroului „o purces groasă" după ce „s-o luat pi cîmp și-o strîns di tăti buruienili cîte-o floare — le-o fiert și li-o băut zama" (l.c.) ; deci o personificare a roadei cîmpului" [61].

Episodul citat dezvoltă tema nașterii miraculoase, care se exprimă printr-un număr mare de motive răspîndite în diferite specii literare, în

toate ariile culturale ale lumii. Numeroase motive, între ele, sînt legate de conceperea prin ingurgitarea sau aspirarea vegetalului : T 510, 511.2 — 511.4.1, 541.11, 543—543. 2 etc. Dspre ierburi care au capacitatea de a zămisli, „precum faimoasa mătrăgună", amintesc mitologiile multor popoare. Iudeii și romanii numeau pe copiii „naturali" „copii din ierburi" sau „copii din flori" [62], ca și românii, de altfel.

Vom vedea, în continuare, că acest personaj participă la o serie de acțiuni care nu au nimic a face cu „lupta" sau cu răzbunarea. El este tratat într-o adevărată „tehnică magică", care amintește cu ușurință de unele practici din ritualele de fertilitate[63].

Din alăturarea portretelor celor doi protagoniști, portrete creionate în același fel în majoritatea variantelor orale, se evidențiază o deosebire fundamentală: Manea pare a fi un personaj luminos, ușuratic, cu mare agilitate în mișcări și nerăzboinc : dovadă că între cei doi eroi nu are loc o luptă propriu-zisă. Disputa lor este, mai ales, urmarea unor fapte care au generat o situație nenormală și seamănă, mai curînd, cu o apărare defensivă contra unei agresiuni și nu cu un atac pe care l-ar fi săvîrșit, mișelește, Manea. De altfel este ușor de observat că el nu ripostează în nici un fel atunci cînd este urmărit și ucis de Toma, nu schițează nici un gest de apărare. Toma Alimoș este cel care apare ca un uriaș puternic și întunecat : „*Să vez Toma Dalimoș,/ Savai, dîn Țara de Jos,/ C-un cojoc mare, lățos,/ Mi-l purta vara pă dos/ Și iarna cu mița-n jos,/ Ca să-i fie de folos,/ C-o ploșchiță ș-o vedriță,/ D-o vedriță cinci oca,/ C-un păhărel d-o oca,/ C-atît măsura erea*" [64]; „Ședea Toma Alimoș/ Născut dîn Țara dă Jos,/ C-un cojoc mare, mițos,/ Dă-l purta vara pă dos,/ Șî iarna cu mița-n jos/ Că mi-e timpu răcoros [. . .] Iară Toma că-mi avea/ O vadră șî cinci oca,/ D-abia-n braț mi-o ținea" [65]; „Tare vine și-m sosește/ Savai Toma d-a lu' Moș,/ Tocmai din Țara dă Jos,/ C-un cojoc mare, lățos,/ Că-l poartă vara pă dos,/ Și mi-l ține cam pă șale/ Ca să-i țiie de răcoare [. . .] Cu căciula ne-ndopită,/ Cu gheba neisprăvită,/ Cu cinci frîne la ciochină,/ Șapte, opt la buzunare/ Atîrnate-n găitane,/ Văluite-n mușamale,/ Băgate pă su' sumane,/ Strălucesc ca sfîntu soare ! " [66].

Într-un număr restrîns de variante imaginea celor doi eroi se confundă. Manea este eroul uriaș : „Venea Manea al cîmpilor,/ Drăgăstosu florilor,/ Iubețu nevestelor,/ C-un cojoc mare, mițos/ Și cojocu-ntors pe dos/ Și c-o ghioagă neslujită,/ Numa din topor cioplită,/ Optzeci de oca venită" [67]. Dar, față de numărul total de variante analizate, portretul lui Toma Alimoș se conturează ca cel al unui uriaș autoritar și războinic. Credem că în această calitate, de ființă masivă, luptătoare, agresivă pătrunde el în tărîmul oprit.

Deci, în oricare dintre situații, indiferent de denominarea imediată a eroilor, conflictul se ivește, în fapt, între două personalități diferite : una autoritară, agresivă, masivă, uriașă chiar, iar cealaltă ușuratică, agilă, care se află, într-un fel, în legitimă apărare.

Manea îi reproșează lui Toma : „*Că pă tine cin' te-au dus,/ Moșiili mi-ai călcat,/ Livez' verz' mi-ai încurcat,/ Ape reci mi-ai turburat*" [68]. Recunoaștem aici același motiv al „spațiului interzis", călcat cu bună știință și agresivitate, motiv întîlnit în basmul fantastic și în alte cîntece epice cu tematică fantastică. Dar aici nu este vorba despre o simplă confruntare între un stăpîn oarecare al pămîntului și un străin venetic, ci o confruntare între un agresor redutabil și apărătorul, cu statut particular, al spațiului sacru. Prin intervenția lui Manea, Toma este împiedicat să „pîngărească", în

continuare acest, loc de trecere al sufletelor dintr-o lume în alta, loc aflat la nivelul pămîntului sau, mai precis, în pămînt, străjuit de pomul vieții și de apa dătătoare de uitare, dincolo de care se întinde „cîmpia verde", locul de liniște și popas despre care vorbește atît de des textul tradițional al cîntecelor ceremonialului funebru. Acest spațiu, care aparține pămîntului, este protejat contra agresiunii de o reprezentare a pămîntului.

Deși tradiția populară românească nu știm să fi păstrat, pînă astăzi, amintirea vreunui personaj mitic care să materializeze acest spirit al pămîntului, totuși reprezentări ale acestuia credem că pot fi descifrate în urma studierii unor obiceiuri agrare, de fertilitate, a Caloianului, de exemplu, sau a practicilor de seceriș. Date referitoare la spiritul holdelor, mama grîului, a florilor, a animalelor au fost deja analizate în unele lucrări cunoscute [69]. În acest context putem aminti și existența unui spirit al cîmpului, *polevic* < *pole* „cîmp", în tradiția slavilor. El este uneori negru ca pămîntul, cu părul verde, gol sau îmbrăcat în alb, de statură mică. Slavii mai au o reprezentare cunoscută sub numele de *poludnița* < *polden* „miază-zi", care este imaginată ca o femeie sau fată înaltă, îmbrăcată în alb, care se arată celor ce lucrează în căldura amiezii și pedepsește pe cei ce nu fac pauză de lucru[70].

Credem că personajul cu care intră în conflict Toma Alimoș, „Manea al cîmpilor", păstrează, alături de semnificațiile mai recente, legate de haiducie sau de ideea confruntării între membrii obștei pe cale de destrămare, tocmai această străveche calitate de reprezentant mitologic al cîmpului, al vegetalului, care este atacat de forța necontrolată a umanului viguros. Ideea aceasta de agresiune este, cu deosebire, întărită în acele variante în care rolurile sînt inversate, Toma fiind cel care îl atacă pe Manea[71]. Din confruntare ambii protagoniști ies înfrînți. Este aici, de fapt, o altă ipostază a ideii de sacrificiu și ispășire, moarte și reînnoire sau transmitere, după moarte, a calităților virile, de forță și hotărîre. (Toma lasă moștenire bunurile pe care le deține fratelui său, unui tovarăș sau unui străin oarecare.) Datorită acestui context pe care l-am numi „sacrificial", context care se subînscrie ideii de moarte, s-au folosit toate acele elemente despre care am discutat pînă acum și care sînt atît de apropiate de ceremonialul funebru. Între ritualurile de fertilitate, practicile agrare sacrificiale și cultul morților există evidente legături, adesea subliniate în textele lucrărilor de specialitate. Rudra-Siva e zeu al morții dar și al fertilității[72]. Osiris, zeul sacrificat, era judecător al morților și stăpînul puterilor germinative[73].

Ideea că avem a face cu conservarea unui străvechi nucleu narativ despre sacrificiu, care este apropiat de practicile agrare, este susținută și de motive conținute în unele variante în care episodul uciderii lui Manea al cîmpilor este astfel prezentat : „*Cu stînga că mi-l ținea,/ Cu gura că-l judeca,/ Cu dreapta că-l ciopîrțea,/ Carnea din el că tăia,/ Și pă cîmp mi-o răvărsa,*/ Soarele osu-i ardea,/ Ciorii, coțofenile,/ Să-i scoată vederile/ Să-ș tragă păcatele" [74] ; „*Și pe Manea mi-l tăia,/ Jumătatea trupului,/ Cu trei coaste-al murgului,/ Bucățele mi-l făcea,/ De marginea drumului,*/ Cine pe drum că trecea,/ De sănătate-i ruga" [75] ; „*Să vez' Toma ce-i făcea,/ Un foc mare grămădia,/ Paloș din teacă scotea/ Și pă Manea-l ciopîrțea,/ Numai osu rămînea,/ Soarele că mi-l ardea/ Și pă foc că mi-l punea*/ Și Manea să pierdea" [76] ; „*Paloj din teacă-m scotea,/ Și-n Manea mi-l repezea,/ Mare claie mi-l făcea,/ La răspîntii-l-împărțea,*/ D-al dracului ce era./ Nici cîinii nu mi-l mînca" [77] ; „*Și pă Mania l-a tăiat,/ Frumos mi l-o tocat,*/ Carnea i-o-*mpărția la drumuri,*/ D-al dracului ce iera,/ Nici carnea cîinii n-o mînca" [78].

Putem apropia acest motiv al uciderii și ciopîrțirii lui Manea de „străvechiul mit al durerii, al morții și al învierii lui Tamuz" [79]. În această ipostază Manea este o divinitate de tip agrar sacrificată, divinitate care are și funcția de stăpîn al spațiului de trecere al sufletelor celor morți dintr-o lume în alta. În cazul lui Toma, uriașul care transmite bunurile pe care le-a stăpînit unui alt reprezentant al speciei, ne aflăm în fața unei interpretări optimiste a semnificației sacrificiului : „e vorba de „moartea morții", puterea de fertilizare a morții, de puterea de viață a morții" [80].

Un ultim argument în favoarea ideii de integrare a nucleului narativ al cîntecului lui Toma Alimoș între acele nuclee narative care au străvechi semnificații rituale este cel furnizat de imaginea finală a „motivului mitologic al mormîntului vegetal". Toma Alimoș este îngropat la rădăcina „copacului vieții", într-un mormînt pe care i-l sapă calul purtător de suflete, învelit în frunzele scuturate din coroana copacilor, ca și Lazăr, eroul cunoscutului ritual de primăvară[81] : „*Calu-ncepea dă nări d-a străfiga,/ Din picioare că scăpăra,/ Toate părț' că să uita,/ Urechea pă stăpînă-so că punea,/ Și vedea că nu mai sufla,/ Aia cinci ulmi dîntr-o tulpină,/ Iel pă la un colz că mi-i ocolea,/ To' din nas că străfiga,/ Dîn picere scăpăra,/ Tainiță cu picerele că făcea/ Și pă Toma mi-l loa/ Și-n tainiță că mi-l băga/ Și cu dinții mi-l lua,/ În tainiță că-l arunca,/ Ai cinci ulmi dîntr-o tulpină/ Dă frunză să scutura/ Și pă Toma-l pînzuia/ Și frumos mi-l mormînta./ Dar pă el cine-l jălea?/ Păsările ciripea/ Și pă Toma mi-l jelea,/ 'N lume dă să pomenea*"[82]; „*Dară calu' ce făcea,/ Iar la gropană mergea,* [. . .] *Din picere zvopăia,/ Mare tainiță făcea,/ Cu dinții că mi-l lua/ Și-n tainiță mi-l/ băga,/ Vîntu, frate, mi-adia,/ Frunzili să scutura,/ Frumos mormînt că-i făcea*" [83].

Am amintit la începutul analizei de grupul variantelor culese din zona Argeșului, în care se remarcă, cu ușurință, inversarea rolurilor celor doi protagoniști, Manea fiind aici călătorul poposit la umbra copacilor. În una dintre variantele din zonă, culeasă și publicată de Al. Istrătescu în revista „Grai și suflet", intitulată *Manea*[84], acțiunea capătă multe note particulare, care o apropie de conotațiile rituale funebre. Este pus accentul pe reprezentarea morții, care îl însoțește pe Toma și chiar acționează împotriva lui Manea. Este o adevărată luptă cu moartea, moarte prezentată sub forma unei zîne războinice, asemănătoare vilelor sud-slave sau celor prezente în cîntecele despre Gruia. În varianta amintită Manea este prezentat la cîmp, dormind. El visează că se logodea „C-o fată de crai/ Dîn sus, dă pă plai". Or această imagine este cel mai des asociată, în cîntecul povestitor românesc, cu ideea morții. Manea pornește în căutarea acestei fete, într-un fel am spune în întîmpinarea propriei morți. La rădăcina ulmilor Manea se întîlnește cu zîna visată, care este urmată îndeaproape de Toma. „O zînă-n cale-i venea,/ Chiar cari să gîndea la ia/ Și mi-o urmărea Toma[85]". Conflictul pare a se naște din acest motiv și este generat de gelozia lui Toma. La rîndul ei, zîna înțelește conflictul cu bună știință, pentru ca apoi să dispară. După uciderea lui Toma ea reapare : „Iote zîna că-m venea/ C-un cal mare și roșcat,/ Mergea ca vîntu turbat". Personajul războinic, călare, cu comportament aproape agresiv, este semnificativ pentru demonstrarea ideii de moarte, amintită deja. Însoțirea cu imaginea morții este specifică întregului grup de variante ale cîntecului acesta povestitor și pare mai clar ilustrată în motivele care alcătuiesc această variantă. Zîna care provoacă gelozia lui Toma îl și răzbună : „De mine n-ai scăpat", i se adresează ea lui Manea, „Că mi-ai luat ce mi-a fost drag./ Dară zîna

ce făcea,/ O suliță că-m scotea/ Și-n ficat că-l înțăpa,/ Dă lîngă el dispărea" [86]. Eroul, omorît de zînă, este îngropat la rădăcina ulmilor ; calul pornește în urmărirea zînei pe care o ucide. Finalul pare a urmări, și aici, acea idee despre care am mai amintit, de „moarte a morții", care generează un sentiment reconfortant de victorie finală asupra morții. Dincolo de particularitățile evidente ale acestei variante argeșene, particularități care o fac să devină o prezență singulară în grupul variantelor cîntecului epic despre Toma Alimoș și Manea al cîmpului, ideile de bază care au constituit substanța nucleului narativ sînt aceleași.

Considerăm, așadar, cîntecul despre confruntarea dintre Toma Alimoș și Manea al cîmpului, în formele lui inițiale, mai precis în elementele nucleului său narativ, un text al conflictului de tip sacrificial dintre un erou agresiv, de substanță umană, și reprezentarea antropomorfă a unei divinități agrare autohtone. De aceea credem că acest nucleu narativ ar putea fi considerat ca unul dintre cele mai vechi aflate în substanța epicii versificate cîntate. În variante de cîntec epic acest nucleu narativ s-a materializat, probabil, mai tîrziu, atunci cînd se pierduseră semnificațiile lui rituale și se păstraseră active numai ideile de bază legate de confruntarea dintre doi rivali și moartea eroică, cavalerească, a unuia dintre ei, față de moartea obscură și lipsită de grandoare a celuilalt.

Textul cîntecului lui Toma Alimoș este un exemplu tipic de polivalență semantică încifrată într-un nucleu narativ specific.

NOTE

* Prima parte a acestui studiu a apărut în „Revista de etnografie și folclor" tom 31, nr. 1/1986.

[57] Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice*. Cu o prefață de acad. Constantin Daicoviciu. Ediție îngrijită, studiu introductiv și indice de Mircea Borcilă și Ion Mării, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 421—422.

[58] AICED mg. 2880 R a, cules la 11 IX 1965 din localitatea Blejești — Teleorman de la informatorul C. Staicu.

[59] AICED mg. 92 g, cules la 26 III 1951 din localitatea Merenii de Sus — Teleorman, de la informatorul M. Burcea.

Vezi și AICED mg. 1952 c, fg. 4302, 6571a, 8618.

[60] AICED i. 6533, cules la 2 VIII 1947 din localitatea Caracal—Olt, de la informatorul V. Cosma.

[61] Vasile Bogrea, *op cit.*, p. 422.

„Amu ci-că era odată un om. Și omu-acela avea o mulțime de pămînt, ș-avea multe vite ș-avea tîrlă în țarină[...], mă rog mnitale, era bogat.

Într-o zi s-apucă femeia omului celuia și ie o traistă în mînă și s-o pornit pe-un cîmp. Ș-o strîns din toată buruiana cîte-o floare, mă rog din toate buruienile cîte erau pe cîmp o strîns cîte-o floare și le-o luat și le-o pus în traistă ș-o venit cu ele acasă. După ce-o venit acasă, o luat toate florile acelea, le-o pus într-o oală ș-o pus oala la foc să fiarbă. Și din fiertura aceea s-o făcut un fel de zamă.

Femeia o luat ș-o băut zamă de-aceea și s-o scaldat în zamă de-aceea și din ciasu-acela o purces groasă [...] s-o cunoscut de facere. Nu după multă vreme o dat Dumnezeu ș-o făcut femeia un copil și copilului aceluia i-o pus numele *Manea Cîmpului*. Că vezi dumneata, femeia din zama cei de flori s-o cunoscut de facere, de-o făcut băietu ista" (cf. Al. Vasiliu, *Povești și legende* culese de..., București, 1927, p. 223).

Vezi și Gheorghe Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, București, Institutul social român, 1945 ; Gheorghe Pavelescu, *Mana în folclorul românesc*. Contribuții pentru cunoașterea magicului, Sibiu, 1944.

[62] Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature*. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends by..., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1932—1936 (F. F. Communications, No. 106, 107, 108, 109, 116, 117).

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului.* Introducere în arhitipologia generală. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Minerva, 1977, p 369.

[63] Referitor la practicile sacrificiale agrare citãm cîteva fragmente semnificative din cunoscuta lucrare a lui J. G. Frazer, *Creanga de aur*: „Legenda ar putea fi o reminiscență a obiceiului de a ucide o victimă omenească întruchipînd poate spiritul grîului și de a-i împrăștia carnea sau de a-i împrăștia cenușa pe ogoare pentru a le fertiliza. În Europa modernă se rupe citeodată în bucăți efigia morții și bucățile se îngroapă în pămînt pentru ca recoltele să fie bogate; iar în alte părți ale lumii, se face la fel cu victimele omenești. [...]. Este posibil ca în epoca preistorică înșiși regii să fi jucat rolul zeului și, în această calitate, să fi fost uciși și tăiați în bucăți. Despre Set se spune[...] că a fost rupt în bucăți după o domnie de optsprezece zile, ce se comemora printr-o sărbătoare anuală avînd aceeași durată. Potrivit unei legende, Romulus, primul rege al Romei, a fost tăiat în bucăți de către senatori care i-au îngropat bucățile în pămînt; și ziua tradițională a morții sale se celebra la 7 iulie prin anumite ritualuri ciudate care aveau, se pare, o legătură cu fertilizarea artificială a smochinului. O legendă greacă povestea, de asemenea, cum Pentheus, regele Tebei și Licurg, regele edonienilor traci, s-au răsculat împotriva zeului viței de vie Dionysos, și cum necredincioșii monarhi au fost sfîșiați în bucăți, unul de către bacantele înfuriate, celălalt de cai. Aceste tradiții grecești pot fi reminiscențe desfigurate ale obiceiului de a sacrifica ființe omenești, mai ales regi divini[...].

În ansamblu toate aceste legende pun în evidență un obicei foarte răspîndit, acela de a dezmembra corpul unui rege sau al unui magician în bucăți și de a le îngropa în diferite locuri ale țării pentru a asigura fertilitatea solului și probabil și fecunditatea oamenilor și animalelor [...]".

În Bengal „Sacrificiile omenești erau oferite Zeiței pămîntului de triburi, ramuri de triburi sau sate, la sărbătorile periodice și în ocazii speciale. Sacrificiile periodice erau orînduite de obicei astfel pe triburi și diviziuni de triburi încît fiecare cap de familie să-și poată procura, cel puțin o dată pe an, o bucată de carne pentru ogoarele sale, îndeobște în timpul cînd își semăna principala recoltă" (cf. J. G. Frazer, *Creanga de aur*, III. Traducere de Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980, p.176, 177, 178, 291).

[64] AICED mg. 92 g.

[65] AICED mg. 2880 Ra.

[66] AICED mg. 1389, cules la 10 IV 1958 din localitatea Celei—Olt, de la informatorul N. Candoi.

[67] AICED fg. 6571 a, cules la 5 VII 1938 din localitatea Hotarele — Ilfov, de la informatorul Stan Șerban.

[68] AICED mg. 92 g.

[69] Ion I. Ionică, *Dealu Mohului.* Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului, București, Tipogr. „Bucovina" I. E. Torouțiu, 1943.

Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român* adunate și așezate în ordine mitologică de..., Cernăuți, Tipografia Isidor Wiegler, 1903.

[70] S. A. Tokarev, *Credințele religioase ale slavilor* (traducere în ms. la Biblioteca I.C.E.D., f.l., f.a.).

[71] AICED fg. 6205, cules la 19 III 1938 din localitatea Românești—Gorj, de la informatorul I. Bizu.

[72] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase.* I — de la epoca de piatră la misterele din Eleusis. Traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 224.

[73] *Ibidem*, p. 101—104.

[74] AICED mg. 1389.

[75] AICED fg. 4302, cules la 31 VIII 1935 din localitatea Naipu—Teleorman, de la informatorul C. Lăcătuș.

[76] AICED i. 17858, cules la 26 VI 1957 din localitatea Ștefan cel Mare—Olt, de la informatorul N. Dămureanu.

[77] AICED mg. 1952 c, cules la 14 IX 1961 din localitatea Greaca — Călărași, de la informatorul Gh. M. Diu (Dioaie).

[78] AICED fg. 7799 b, cules la 15 X 1939 din localitatea Crivăț — Călărași, de la informatorul M. Stoica.

[79] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 362.

[80] „[...] toate activitățile responsabile (ceremonii de pubertate, sacrificii de animale sau sacrificii umane, canibalism, ceremonii funerare etc.) constituie, la drept vorbind, rememorarea asasinatului primordial. Este semnificativ faptul că agricultorul asociază cu o crimă munca, pașnică prin excelență, care îi asigură existența; în timp ce în societățile de vînători responsabilitatea carnajului este atribuită altuia, unui „străin" [...]. Semnificația acestor

rituri este evidentă : plantele alimentare sînt sacre, pentru că s-au născut din trupul unei divinități [...]. Hrănindu-se cu ele, omul mănîncă, în ultimă instanță, o ființă divină. Planta alimentară nu este „dată" în lume așa cum este „dat" animalul. Ea este rezultatul unui eveniment dramatic primitiv, în cazul de față : produsul unui asasinat" (cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 39, 40).

Vezi și J. G. Frazer, *op. cit.*

[81] N.R., *Lazăr — o versiune românească a eroului vegetațional*, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 11, nr. 4, 1966, p. 319—339.

„În numeroase cazuri jertfa se eufemizează, iar maltratarea și omorul se mărginesc la un simulacru [...]. Filologia face în legătură cu asta o remarcă esențială asupra polisemiei inversate a termenilor sacrificiali latini, modificați pare-se dinlăuntru, prin antifrază [...] e momentul dialectic în care jertfa devine folos, cînd în moarte și în expresia ei lingvistică se strecoară speranța de supraviețuire. De unde tendința acestui întreg sistem sacrificial de-a deveni o simplă penalizare a răului și a morții prin dubla negație juridică. [...]. Lupta dintre Tiamat și Marduk ar fi exemplară pentru toate aceste lupte, lupta vegetalului împotriva secetei caniculare : Osiris împotriva lui Set în Egipt, Alecis împotriva lui Mot la fenicieni. Ca și filozofiile istoriei, nici mitologiile temporalității și ritmurile sacrificiale nu sînt la adăpost de polemică. E drept că timpul apare în ipostază de patimi esențiale și totodată de acțiune esențială și că optimismul uman și-a botezat de timpuriu pasiunile drept acțiuni. Dar în toate aceste cazuri, patimile dramatice ale zeului dobîndesc o nuanță epică ce provine, după părerea noastră, din modificarea eufemizată adusă sensului jertfei. Or sensul fundamental al jerftei, și al jertfei inițiatice, e, contrar purificării, acela de a fi un tîrg, un zălog, un troc de elemente contrarii încheiat cu divinitatea" (cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 384—385).

[82] AICED mg. 2201 b, cules la 18 VII 1962 din localitatea Ciuperceni — Teleorman, de la informatorul M. Dorcea.

[83] AICED mg. 1952 c, cules la 14 IX 1961 din localitatea Greaca — Călărași, de la informatorul Gh. M. Diu (Dioaie).

[84] *Manea*, în „Grai și suflet" nr. 5, 1931—1932, p. 248 ; cules din Căpățîneni—Argeș.

[85] *Ibidem.*

[86] *Ibidem.*

UNE INTERPRÉTATION NOUVELLE D'UN TEXTE DE CHANT NARRATIF : *TOMA ALIMOȘ* (II)

Résumé

La deuxième partie de l'étude commence par la détermination de l'identité du second héros du chant narratif — Manea.

Celui-ci apparaît, d'après les textes analysés, comme un vrai maître du lieu où s'arrêta Toma, cosubstanciel à l'espace où il mène son existence. Il paraît être un personnage serein, frivole, avec des gestes très agiles, paisible, le contraste de Toma qui était massif, sombre et agressif.

Dans quelque variante, Manea est tué par Toma par une vraie „technique rituelle". Manea paraît être une divinité sacrifiée du type paysan (rustique), qui a aussi le rôle (la mission) de maître de l'espace du passage des esprits des morts d'un monde dans un autre.

L'origine de ce chant narratif *Toma Alimoș* est une des plus anciennes, située dans le substance épique versifiée, chantée.

VALOAREA „CENTULUI LUI ELLIS" PENTRU STUDIEREA IMPLICAȚIILOR LIMBAJULUI VERBAL ÎN FOLCLORUL PREMUZICAL ȘI MUZICAL. ASUPRA UNUI EXPERIMENT INTERDISCIPLINAR PSIHOLINGVISTIC ETNOMUZICOLOGIC*

GHIZELA SULIȚEANU

Pentru stadiul contemporan al dezvoltării etnomuzicologiei ca știință perfect conturată, pentru care au fost relevate principii și legi proprii de existență (25) și o arie largă de studiere inter- și intradisciplinară (29), aportul, din urmă cu un veac, adus de cercetările lui Alexander John Ellis în domeniul măsurării scărilor muzicale aflate la instrumentele diferitelor popoare (3) ne apare astăzi într-o nouă lumină ce îmbogățește cu mult rezultatele obținute în acel timp.

Așa cum considera Carl Stumpf, iar după el o seamă de alte personalități ca Erich M. von Hornbostel (3 : 3), Robert Lachmann (9 : 5), A. Z. Idelsohn (6), zorii etnomuzicologiei comparative apăreau deja fundamentați științific : „Der Begründer der vergleichenden Musikwissenschaft nach exakt-natur wissenschaftlicher Methode ist Alexander John Ellis, der in seiner Abhandlung : *On the Musical Scales of Various Nations* zu erst umfangreiche Messungen an exotischen Musikinstrumenten, die von Eingeborenen gespielt und als gut gestimmt bezeichnet wurden, veröffentlichte und zur Vergleichung der Ergebnisse die Cents-Berechnung eingeführt hat".

Ceea ce însă nu știm să se fi evidențiat pînă în prezent este calitatea de metodă a teoriei „centilor lui Ellis", ca și posibilitatea de aplicare la alte probleme privind componența scărilor muzicale. Or, tocmai valoarea metodologică i-a conferit atributul de a-și lărgi cîmpul de cercetare și către alte direcții de manifestare a sunetului și intervalelor muzicale.

Se pare că însuși Ellis și colaboratorul său, Alfred James Hopkins, preocupați de scopul imediat al aplicării „teoriei centilor" la fabricarea și acordarea instrumentelor muzicale, nu au întrezărit, la acea vreme, de pildă și *posibilitatea aplicării la scările prezente în muzica vocală*.

Cu toate acestea, chiar o seamă de observații importante făcute de Ellis în studiul său privind acordajul și scările muzicale la diferite popoare ne-au condus la lucrarea de față. Acestea au fost : „așa-numita înălțime relativă a fiecărui ton" ; caracterul oarecum fluctuant între anume limite ale sunetelor muzicale față de care măsurătoarea în centi reprezintă adesea o referire la un barem virtual ; necesitatea luării în considerație a execuției practicantului autohton[1] ; tratarea scărilor în lumina avansatei culturi

* Studiul a alcătuit subiectul unei comunicări susținute la cel de al II-lea eminar European de Etnomuzicologie de la The Queen's University, Belfast, Anglia, 22—29 martie, 1985.

muzicale persano-arabe a secolelor IX—XIV din Europa (11), predominată de lucrările teoretice ale lui Al-Farabi (865—950 e.n.) și care, cu toată lipsa unor consemnări muzicale tipologice (11 :2677), ne atestă totuși, pe baza practiciii, însoțirea instrumental-vocală[2]. Iar la toate acestea se adaugă mai ales concepția lui Ellis asupra muzicii ca rezultat al unei activități sociale, cultural-artistice, ea însăși încărcată de semnificații afective, estetice, predominată de trăiri psihologice posibil a fi socotite fiziologic și fizico-acustic, însă acestea doar ca operații de analiză parțială a fenomenului muzical.

1. Datorită calității metodologice pe care o deține procedeul de evaluare a intervalelor și scărilor muzicale prin cenți, s-a putut încerca și aplicarea acestuia la problematica studierii muzicii vocale tradiționale. Aceasta, deoarece, spre deosebire de muzica literată[3], creată după norme teoretice scrise, pentru care ar fi mai ușoară operația de măsurare a înălțimilor și intervalelor sunetelor respective, muzica tradițională populară, prin structura ei nativă, oralitatea transmiterii și funcționalitatea ei socială specifică, ne-a oferit într-adevăr cu generozitate un cîmp de studiu, însă pe cît de atractiv, pe atît de dificil.

Părăsind domeniul instrumental al necesității acordajului unitar într-un sistem muzical temperat, aplicarea metodei centților la muzica vocală indică una dintre cele mai fluctuante situații. Nu întîmplător și nici paradoxal, aceste situații se află la baza unora dintre problemele vitale ale muzicii, de pildă, interrelația originară dintre limbajul verbal și cel cîntat ; descoperirea pragului de trecere între execuția premuzicală și cea muzicală ; determinant afectiv-socială și general-umană a existenței muzicii ; scările și sistemele sonore premodale ; importanța treptelor fluctuante în procesul modulatoriu și chiar — mergînd mai departe — încercarea de a se stabili o relație între scară și arhetip în tipologia muzicală. Toate aceste probleme ne apar legate între ele ca reprezentînd, în realitate, diferitele aspecte ale existenței sunetului în complexul muzicii tradiționale de factură populară, iar de cele mai multe ori tratarea uneia a putut oferi date importante și celorlalte.

1.1. Există în folclorul muzical românesc, ca și în tradiția altor popoare, o serie de manifestări vocale pe care cercetătorul le poate încadra uneori cu greutate printre structurile muzicale propriu-zise. Acestea sînt situate morfologic la granița dintre limbajul verbal și cel muzical și aproape totdeauna concepția colectivității deținătoare nu le consideră drept muzică (34), ci — după caz — : plîns după mort, povestit, strigăte de apel, de comandă la munca forestieră, vorbit copilului pentru a-l adormi sau citit, ca în cazul rugăciunilor evreilor și al altor popoare (21, 9—10) etc. Putem chiar afirma că aproape o treime din interesanta colecție din mai multe colțuri ale lumii exemplificată în metoda cantometrică a lui Alan Lomax (10) se află la acest nivel.

Alteori, găsim astfel de exprimări intercalate în tipuri muzicale ca pasaje intonate mai mult sau mai puțin sporadic, punctînd desfășurarea narativă în baladă sau ca parte introductivă la un veritabil bocet sau ca îndemn la adormirea copilului etc.

1.2. Urmărirea timp de peste trei decenii a problematicii relației dintre exprimările verbale, premuzicale și muzicale aflate în diferite categorii folclorice s-a soldat, pînă în prezent, cu o seamă de rezultate privind : sistemul de proză melopeică în bocetele din ceremonialul funebru (16, 21,

22, 23, 34); strigătele meșteșugarilor și vînzătorilor ambulanți (13, 34); strigătele de comandă la munca forestieră (20, 34); cîntecele de leagăn (24, 31, 34, 37); folclorul copiilor (25, 34); balada (17, 18, 19, 34, 35, 36); strigăturile ce însoțesc dansul popular (29, 34). Cercetările au evidențiat de fiecare dată existența unei relații originare comune între limbajul verbal și cel muzical, locul de trecere de la unul la celălalt, prezența unor aceleași incipituri intervalice premuzicale și muzicale, capabile a ne indica deja veritabile nuclee sonore ale unor sisteme premodale; înrudirea dintre sunetele premuzicale și devenirea lor muzicală în cadrul unei aceleiași execuții; iar, după caz, și sunetele și intervalele fluctuante prevestitoare ale transformării scării muzicale respective.

1.3. Ceea ce nu se putuse încă afla a fost răspunsul la întrebările: Cînd și cum se produce *trecerea* de la exprimarea verbală la cea muzicală? În ce constă pragul de diferențiere? Care este implicația de natură afectivă? În sfîrșit, relația dintre arhetip și scara muzicală a tipului.

Aveam de a face nu cu o simplă problemă ținînd de intervalele consemnate pe portativ — chiar și atunci cînd reprezentau caracteristicile limbajului verbal —, ci cu aflarea unui proces al structurii scării muzicale, uneori dependent de categoria folclorică din care făcea parte, față de care fixarea înălțimii sunetelor componente nu era îndeajuns. Apelarea la fizica acustică, psihologie și fonetică cere și interpretarea datelor fizice și fiziologice obținute, spre a se realiza o legătură mai strînsă cu condițiile social-istorice, culturale și artistice ale existenței psihologice a folclorului uman, o lărgire a ariei de cunoaștere în cuprinsul căreia reacția afectivă se cerea multilateral și interdisciplinar analizată.

2. Firesc s-au pus întrebările: În ce măsură metoda pe care o vom numi „*a centilor*" poate fi eficientă la studierea muzicii vocale? Ce ne poate oferi în plus față de metodele și mijloacele folosite pînă în prezent?

Personal, am căutat să-i valorific atît direcționarea interdisciplinară către psihologie, psiholingvistică și fonetică, cît și, mai ales, caracterul experimental cu posibilitățile lui excelente de verificare.

Stabilirea prin centi nu numai a scării muzicale, ci și a întregii desfășurări a melodiei au fost puse în relație cu conținutul semantic, izvorît din textul și funcționalitatea piesei respective.

De asemeni, teoria și metoda centilor, aplicate la muzica vocală, necesită înainte de a se trece la exemplificarea propriu-zisă și cîteva explicații de ordin psihologic și fonoaudiologic.

2.1. Prin gradul de relativitate a măsurătorii în centi a scărilor găsite în muzica instrumentală nu se înțelege o reliefare a unei situații de incertitudine, ci prezența unui element cu valoare de constanță relativă[4], aflat în plin proces de transformare și posibil a marca un moment din evoluția sistemului sonor. Prin aceasta însă, asistăm și la apropierea de situația muzicii vocale mai adînc ancorată în evidențierea diferitelor ei stadii de evoluție, cu perioadele lor de trecere de la stadiul primar premuzical la cel muzical, iar aci, de la scările premodale arhaice la cele modale mai evoluate.

Măsurătoarea în centi a intervalelor poate clarifica — prin raportare la scara temperată — apartenența acestora la anume sisteme sonore și verifica astfel ceea ce transcriitorul a realizat într-o primă operație de consemnare directă a muzicii respective.

2.2. Faptul că există uneori o bună doză de subiectivitate în evaluarea după auz a înălțimii sunetelor și, implicit, în aceea a intervalelor, pare

să se datoreze fondului psihologic, care determină însăşi exprimarea muzicală, respectiv împlinirea ei. Avem a face cu o situaţie reală, ce deseori ne prezintă măsurători obiective deviate însă de la înălţimile standard ale sunetelor în cauză. Şi toate acestea fără a fi observate de către cîntăreţul practicant, în timp ce cercetătorul transcriitor — deşi cu ajutorul unei aparaturi adecvate —, chiar dacă sesizează diferenţele le va raporta la un acelaşi sunet, ce-i drept consemnîndu-l urcat sau coborît, aşa cum vom putea observa în experimentul prezentat.

2.3. De peste un veac psihologia muzicii se bucură de o atenţie specială. Cercetători de prestigiu, în frunte cu Carl Stumpf, socotit, de altfel, întemeietorul psihologiei muzicale prin lucrarea sa *Tonpsychologie* (7 : 83), apoi W. Köhler, Christian von Ehrenfels, Boris Mihailovici Teplov, S.L. Rubinstein şi mulţi alţii, cu căutat că cunoască fenomenul muzical nu numai sub aspectul său fizico-acustic şi fiziologic, ci să-i descifreze substanţa specifică capabilă a declanşa o emoţie artistică (7).

2.4. Cercetările personale, întreprinse prin transcrieri experimentale, în problematica legăturii dintre exprimarea verbală premuzicală în proză sau versificaţia melopeică şi cea muzicală (14, 16—25, 30—37), ne-au evidenţiat — aşa cum de altfel vom avea ocazia să observăm şi la experimentul prezentat mai departe în lucrarea de faţă — existenţa unui prag diferenţial cu rol de trecere. Transpunerea acestuia în cenţi ne-a putut indica faptul că execuţia sunetelor şi intervalelor în cauză a suferit transformări de intonare. Aceasta ne-a condus către întrebarea dacă nu cumva componentele sunetului muzical, respectiv : înălţimea, intensitatea, timbrul şi durata, deţin o pondere diferită în exprimarea muzicală şi cea vorbită, ca de pildă : înălţimea primînd în vorbire, iar timbrul în muzică.

2.5. Socotit ca o „calitate specifică a senzaţiei auditive" [5] (8 :132) şi formînd „atributul fundamental al muzicii" (2 : 114, 5 : 113—115), timbrul, deşi a fost luat în considerare de toţi acei ce studiau sunetul—ca unul dintre componentele de bază —, nu a fost analizat la adevărata lui valoare muzicală decît numai de la începutul secolului nostru. O dată cu cercetările lui W. Köhler care, în lucrarea sa *Akustische Untersuchungen* observă că toate experimentele psihologice au fost făcute numai asupr' înălţimii tonului, „timbrul fiind sau negat sau menţionat în treacăt ca u moment secundar" (apud 7 : 198), se poate observa cum ulterior i s-a acor dat timbrului o atenţie din ce în ce mai mare (2, 5, 7, 8). Cu toate acesteanu ştim pînă în prezent să i se fi atribuit o pondere mai mare faţă de c elelalte componente în emiterea sunetului muzical[6].

2.6. Dintre diferenţierile găsite de fonoaudiologie în analiza comparativă între vocea vorbită şi cea cîntată, de *un interes special* pentru problematica evidenţierii specificităţii muzicii vocale ni se prezintă constatările lui Gabriel Cotul (5 : 380—382), dintre care citäm :

a) *comportarea diferită a efectorului fonator* : „în vocea cîntată deschiderile glotice sînt de caracter periodic şi frecvenţa acestora este integrată de către scoarţa auditivă", în timp ce „în vocea vorbită deschiderile glotice sînt cvasi-periodice şi frecvenţa de emisiune este *fluctuantă*, nefiind integrată de cortexul auditiv", apoi „în vocea cîntată frecvenţele emise sînt cuprinse de întreaga ţesătură vocală", în timp ce „în vocea vorbită frecvenţele emise se limitează la două benzi înguste, 100—280 c/s pentru bărbaţi în primul registru şi 260—560 c/s pentru femei în registrul al doilea" (5 : 380) ;

b) *comportarea diferită a pavilionului faringo-bucal* : „în vocea cîntată conformaţia pavilionului este precisă şi ţinută, în vorbire ea este *fluc-*

tuantă pe toate sunetele emise; în vocea cîntată absorbțiile în pavilion sînt extraordinar de accentuate, predominînd timbrul extravocalic, în timp ce în vorbire atît absorbțiile, cît și timbrul sînt slabe" (5: 381);

c) *comenzile și controalele* apar „în vocea cîntată realizate de către cortexul auditiv, iar în vorbire comanda și controlul sînt absente; în vocea cîntată *comanda și controlul timbrului* se exercită dublu, prin corticalizare cu ajutorul schemei corporale și printr-un control auditiv, într-un grad mai redus, iar în vorbire nu intervine decît un control asupra semnificației discursului" (5: 381);

d) *structura acustică a undei vocale exterioare:* în vocea cîntată găsim „prezența bine exprimată a timbrului vocalic, extravocalic și a lui vibrato", în timp ce în vorbire găsim „absența timbrului extravocalic și a lui vibrato, iar timbrul vocalic este slab definit" (5: 381—382).

Toate aceste dovezi din domeniul fonoaudiologic sînt atestate în existența folclorului muzical și, ceea ce este mai important, deseori chiar în aceeași execuție.

2.7. Încercarea de a se transcrie pasajele parlatto-melopeic ne-a demonstrat că pe aceleași intervale cu cele muzicale, deși pe sunete aparent similare ca înălțime, nu găsim în realitate la măsurătoare un același număr de hertzi și, respectiv, cenți tocmai datorită faptului că intonația timbrală este aceea care diferă[7]. Această diferențiere, sesizată de o aparatură specială de măsurare, poate trece însă neobservată de auz, sunetele și intervalele fiind supuse, în acest caz, psihologic, fenomenului de iluzie auditivă ce le raportează la cele cunoscute și stereotipizate deja în percepția muzicală (27, 34). Dar aceasta mai poate indica și rolul important pe care interpretarea afectivă a limbajului verbal îl deține în procesul de formare a limbajului muzical (34).

Astfel, la un veac de la apariția cărții lui Herbert Spencer, *Origin and Function of Music* (12), îi găsim și alte argumente puternice pentru susținerea teoriei sale, prin care se afirmă că muzica s-a născut din accentele și intonațiile limbii (12) ca una dintre principalele ei rădăcini.

3. În continuarea considerentelor teoretice ce ne-au condus la realizarea prezentei lucrări[8], vom acorda locul cuvenit părții de expunere a metodologiei aplicate și a rezultatelor obținute.

Din 1966 și pînă în prezent, pentru aflarea rolului implicațiilor limbajului verbal în exprimările premuzicale și muzicale am folosit metoda experimentală în diferitele ei tipuri: de laborator, naturală sau indirectă[9], cu predilecție pe cea de laborator[10]. Deși mai puțin folosit — datorită necesității unei aparaturi speciale, dar și dificultății realizării — acest tip de experiment s-a dovedit foarte util în probleme pentru a căror rezolvare se apelează la fizica acustică, fiziologie, fonetică și lingvistică. De pildă, în 1966 experimentul realizat a contribuit la aflarea legăturii dintre cuvînt și muzică prin detectarea naturii psihofiziologice a unei celule muzicale specifice cîntecului de leagăn, executată în parlatto-afectiv ușor melopeizat (16 : 375, 24). De astă dată metoda experimentală a fost folosită în colaborare cu „metoda centilor", numai astfel experimentul putînd corespunde problemelor prezentate pe parcursul lucrării de față, pornită inițial de la observația deosebitei muzicalități de natură afectivă a limbajului verbal, în relația ei cu exprimarea premuzicală și muzicală propriu-zisă. Prezența parlatto-ului astfel melopeizat în execuția folclorică se petrece printr-o trecere lină spre muzică într-o perfectă continuitate sonoră. La cîteva audieri ale unui astfel de parlatto, sunetele limbajului verbal ne apar perfect muzi-

calizate, astfel încît nu numai că ele pot fi fixate pe portativ cu oarecare ușurință, dar ne indică și o seamă de intervale preferențiale (33 :168—177), nu întîmplător aflate și în exprimarea muzicală din tipul respectiv.

3.1. *Tehnica experimentală aplicată* a cuprins următoarele operațiuni : I. alegerea exemplului supus experimentării ; II. transcrierea pieselor pe note muzicale după înregistrarea pe bandă de magnetofon ; III. transcrierea înălțimii sunetelor muzicale în hertzi (v.b.sec.) ; IV. măsurarea intervalelor în cenți ; V. extragerea intervalelor din cuprinsul aceleiași execuții ; VI. raportarea acestora la tabelul lui Ellis după cele mai cunoscute intervale exprimate în cenți (3 : 9) și VII. extragerea scării muzicale cumulative și a celor componente pe propozițiile muzicale și consemnarea în cenți a intervalelor respective.

Ca aparatură au fost folosite : un magnetofon UHER Universalgerät 5000, un generator de ton (Zvunodom Generator) tip 3G-12 conectat cu un Frequency Counter E I 2I4[11] stabilit la oscilația de 10 secunde pentru fiecare sunet. Toate aceste aparate aparțin Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București[12]. Ținem să menționăm că, de-a lungul celor peste două săptămîni de realizare a experimentului, s-a lucrat cu aceleași aparate, pentru a se micșora posibilitățile inerente de oscilație a aprecierii sunetelor și, respectiv, intervalelor muzicale.

I. Pentru experimentare au fost alese două exemple : *un bocet* în sistemul de proză melopeică și *o baladă* de formă liberă, primul exemplu reprezentînd o execuție într-o funcționalitate socială mai aproape de exprimările primare de natură psihofiziologică, iar cel de al doilea situîndu-se la polul opus, printr-o funcționalitate pronunțat artistică mai evoluată.

În primul exemplu, realizat în execuție pur vocală (plîngerea mamei decedate), femeia începe a se văita printr-o vorbire cu intonații ușor melopeizate, determinate de starea ei afectivă. Abia într-a șaptea propoziție, pe cuvintele cu caracter de apel „mumușoara mea mamă", asistăm la trecerea către unul dintre tipurile muzicale specifice zonei respective.

Cel de al doilea exemplu, balada, se află în execuția vocal-instrumentală a unui virtuos lăutar violonist. Ea expune povestea unui viteaz predat dușmanilor de către servitorul său, pe care apoi îl pedepsește îndată ce este liber. În baladă, părțile de parlatto-melopeic marchează momente speciale din desfășurarea dramatică, iar din cea supusă experimentării am folosit două dintre acestea : momentul îndemnării fetelor întîlnite pe drum de către turci de a divulga locul unde se află viteazul Vulcan și momentul cînd aceiași soldați turci oferă slugii viteazului bani, pentru ca acesta să-l trădeze. În baladă îmbinarea dintre părțile de vorbire și cîntat se petrece lin, spre deosebire de bocet, că aci prezența parlatto-ului nu este spontană, ci deliberată, cîntărețul urmărind anume efecte dramatice. În lucrarea de față, însă, economia spațiului nu ne permite să prezentăm decît primul exemplu.

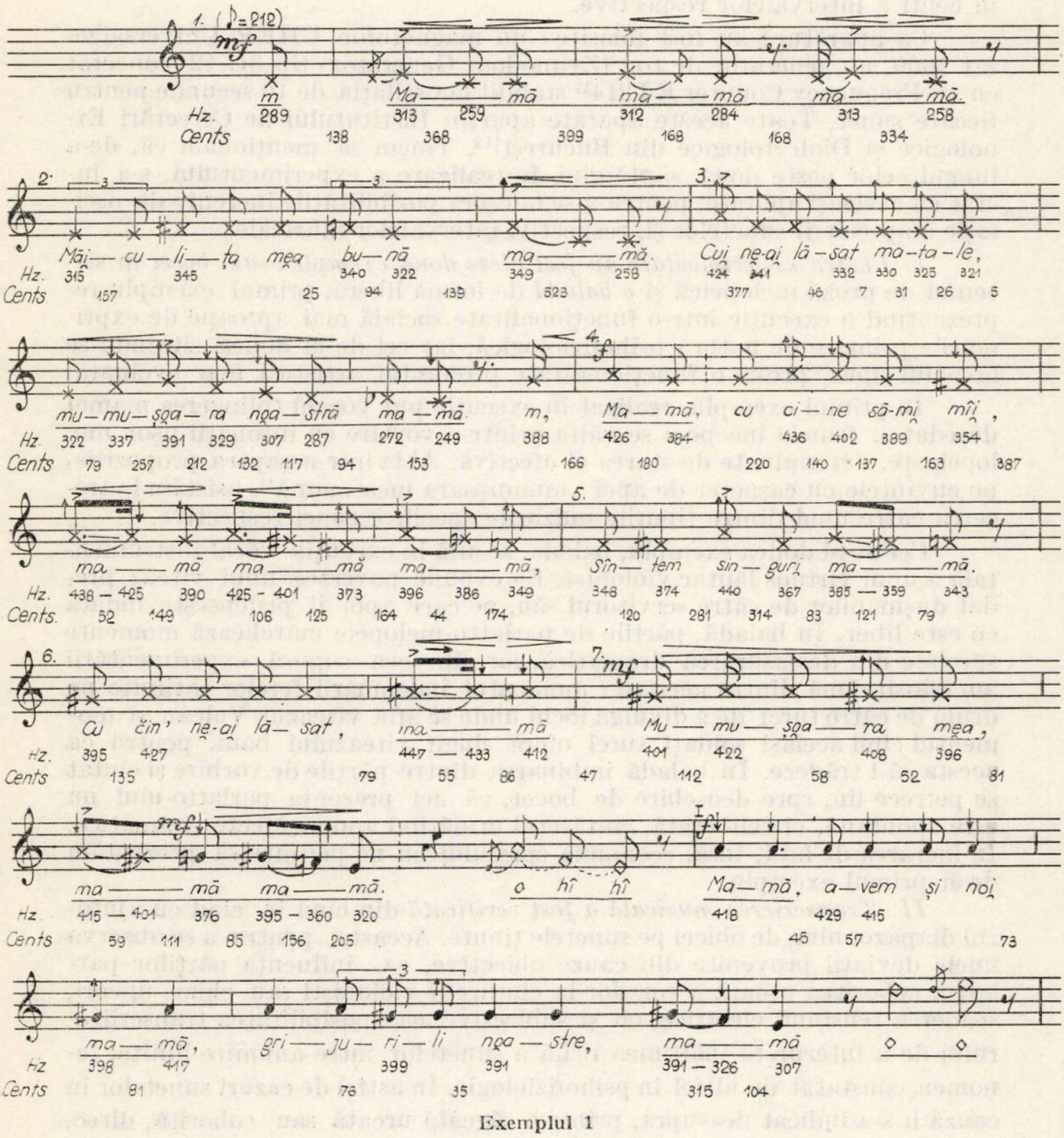
II. Transcrierea muzicală a fost verificată din cînd în cînd cu ajutorul diapazonului, de obicei pe sunetele ținute. Aceasta, pentru a se observa unele deviații provenite din cauze obiective, ca : influența părților parlatto, coborîrea ușoară a corzilor la cîntăreții violoniști sau chiar, uneori, scăderea tensiunii electrice, cît și subiective, ca : posibilitatea transcriitorului de a interpreta înălțimea reală a sunetelor între anumite limite, fenomen constatat de altfel în psihofiziologie. În astfel de cazuri sunetelor în cauză li s-a indicat deasupra, printr-o săgeată urcată sau coborîtă, direc-

cas. 5 I

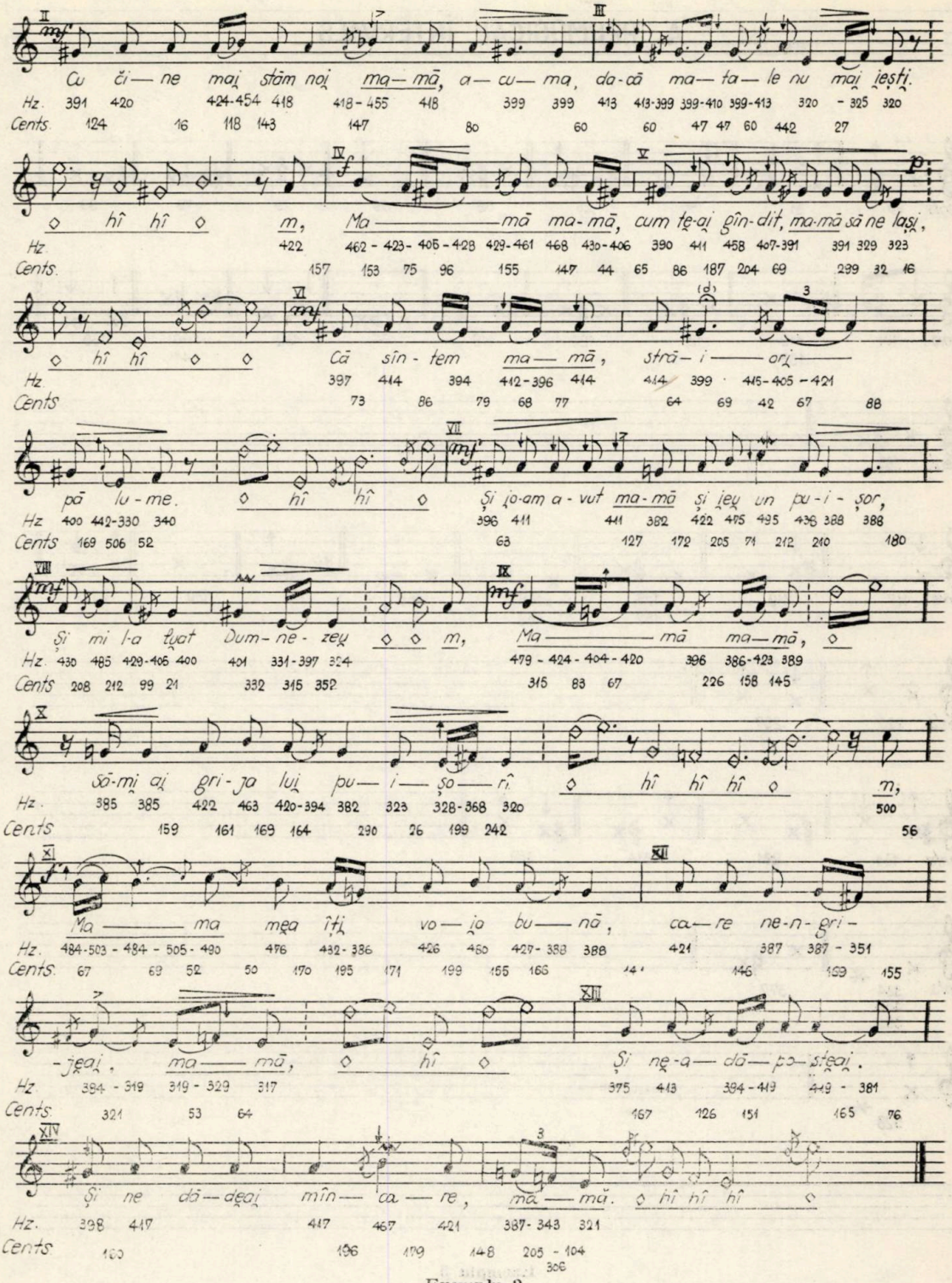
Funeral repertory

orig. Bărăganul [Radu Vodă] Brăila
ex. Ecaterina Cimpoaie 72 ani
res. G. Suliteanu 27 I 1983
trans. G. Suliteanu I 1985

LAMENTATION FOR MOTHER



Exemplul 1

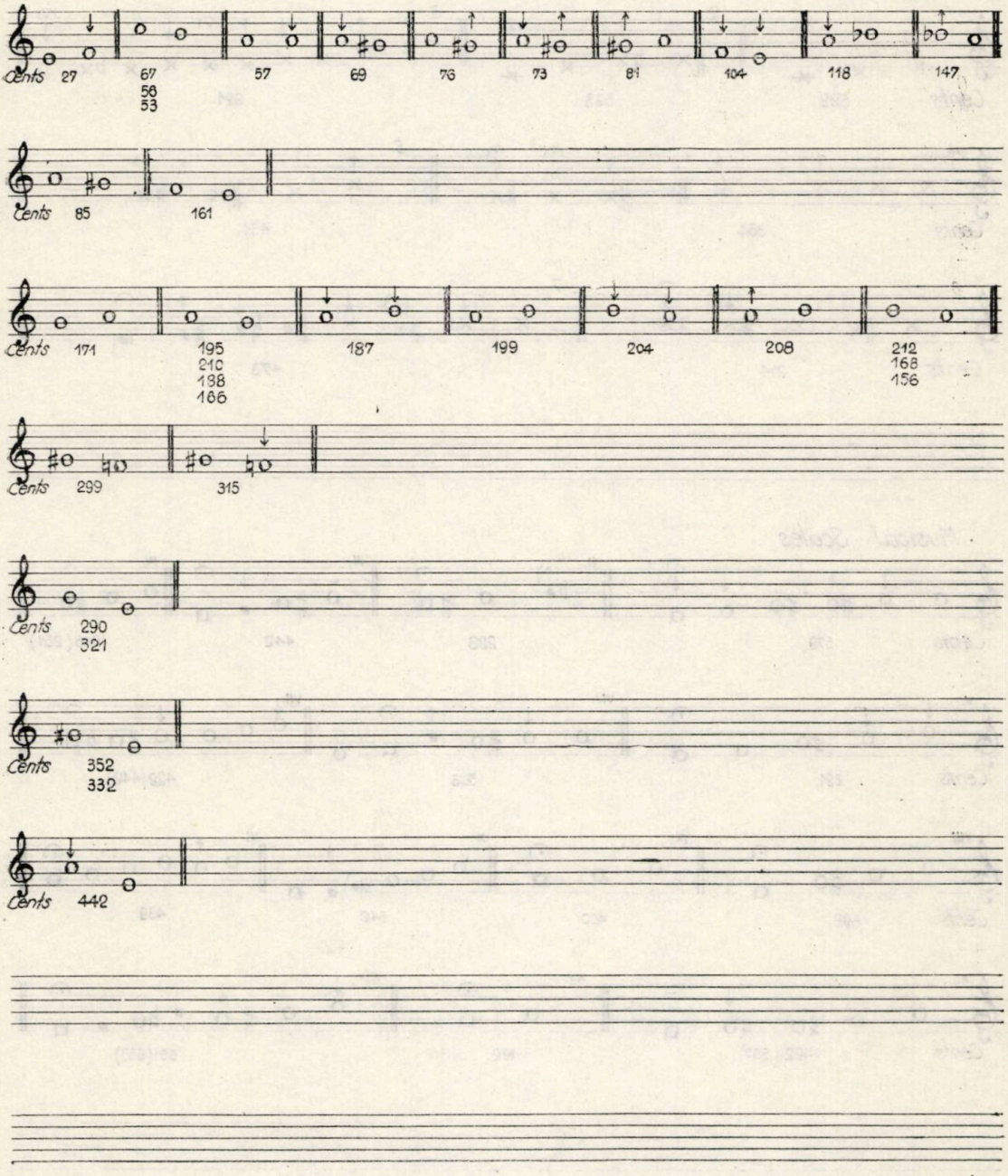

II
mf
Cu či— ne mai stăm noi mă— mă, a— cu— ma, da-că ma— ta— le nu mai ieşti.
Hz 391 420 424-454 418 418-455 418 399 399 413 413-399 399-410 399-413 320 - 325 320
Cents 124 16 118 143 147 80 60 60 47 47 60 442 27
III
IV
f
V
p
◊ hî hî ◊ m, Ma — mă ma-mă, cum ţe-ai gîn-dit, ma-mă să ne laşi,
Hz 422 462 - 423 - 405 - 428 429-461 468 430-406 390 411 458 407-391 391 329 323
Cents 157 153 75 96 155 147 44 65 86 187 204 69 299 32 16
VI
mf
3
◊ hî hî ◊ ◊ Că sîn - tem ma— mă, stră— i — ori —
Hz 397 414 394 412-396 414 414 399 415-405 - 421
Cents 73 86 79 68 77 64 69 42 67 88
VII
mf
pă lu - me. ◊ hî hî ◊ Şi ţo-am a - vut ma-mă şi ţeţ un pu - i - şor,
Hz 400 442-330 340 396 411 411 382 422 475 495 436 388 388
Cents 169 506 52 63 127 172 205 71 212 210 180
VIII
mf
IX
mf
Şi mi l-a ţuat Dum— ne - zeţ ◊ ◊ m, Ma — mă ma— mă, ◊
Hz 430 485 429-406 400 401 331-397 324 479 - 424 - 404 - 420 396 386-423 389
Cents 208 212 99 21 332 315 352 315 83 67 226 158 145
X
Să-mi ai gri - ja luţ pu— i — şo — rî ◊ hî hî hî ◊ m,
Hz 385 385 422 463 420-394 382 323 328-368 320 500
Cents 159 161 169 164 290 26 199 242 56
XI
XII
Ma — ma mea îţi vo — ia bu — nă, ca— re ne-n - gri -
Hz 484-503 - 484 - 505 - 490 476 432 - 386 426 460 427 - 388 388 421 387 387 - 351
Cents 67 69 52 50 170 195 171 199 155 166 141 146 199 155
XIII
- ţeai, ma — mă, ◊ hî ◊ Şi ne-a — dă — po — şteai.
Hz 394 - 319 319 - 329 317 375 413 394 - 419 419 - 381
Cents 321 53 64 167 126 151 165 76
XIV
3
Şi ne dă — deai mîn — ca — re, mă — mă. ◊ hî hî hî ◊
Hz 398 417 417 467 421 387 - 343 321
Cents 100 196 179 148 205 - 104 306

Exemplu 2

A. PREMUSICAL INTERVALS

Exemplu 3

B. MUSICAL INTERVALS



Exemplu 4

C. TABEL OF SCALES

Exemplu 5

ția devierii, posibil de altfel a fi observată pe concret prin operația ulterioară a stabilirii frecvențelor înălțimii. Pentru identificare, propozițiile premuzicale au fost numerotate cu cifre arabe de la 1 la 7, iar cele muzicale cu cifre latine de la I la XIV.

III. Stabilirea frecvenței în hertzi (a vibrațiilor duble pe secundă) a fost realizată de patru ori pentru bocet și (din lipsă de timp) doar de două ori pentru pasagiile din baladă. Această operație de confruntare sunet cu sunet — inclusiv apogiaturile și sunetele melismatice — a materialului înregistrat, cu corespondentul oferit de aparatul emițător de ton, s-a dovedit extrem de migăloasă și obositoare. Însă, deși aceasta prezintă o posibilitate mai avansată decît tonometrul timpului lui Ellis, dependența stabilirii sunetelor respective de auzul uman și nu de o aparatură specială implică, la rîndul ei, o anumită doză de subiectivitate, dovadă prezența uneori a diferențierilor, ce-i drept ușoare, de la o transcriere la alta. Deși în timpul transcrierilor frecvențele au fost consemnate și cu subdiviziunile lor, acestea pînă la 5 hertzi, nu au fost luate în socotirea intervalelor în cenți, iar celelalte au fost consemnate, după caz, prin săgețile de urcare cau coborîre a sunetului respectiv.

IV. Măsurarea intervalelor în cenți a fost o operație mult mai ușoară decît cea precedentă, grație folosirii — conform indicațiilor excelente ale lui Ellis — a tabelelor de logaritmi. Astfel, pe o transcriere s-a trecut, între indicii de înălțime ai intervalelor, numărul respectiv de cenți, încît cele trei operații să se poată urmări și verifica concomitent[13].

V. Operația de extragere pe un tabel separat a intervalelor premuzicale și muzicale cuprinde toate intervalele prezente, începînd cu secunda micșorată, în diferitele lor componente în cenți, pentru a se urmări și eventualele oscilații ale acestora în cadrul unei singure execuții, precum și apartenența intervalelor oscilante la anume intervale deja stabilite.

VI. Raportarea intervalelor la tabelul de intervale general, redat de Ellis, care cuprinde de la schizma de 2 cenți, koma lui Pitagora de 24 cenți și pînă la octavă, a oferit posibilitatea luării în considerație și a intervalelor mai mici de un semiton, respectiv de 100 cenți, ca și a celor plasate între sunetele temperate, fenomen prezent și caracteristic, în special, muzicii vocale.

VII. Consemnarea atît a scării cumulative și în cenți, ținîndu-se seamă de sunetele parlatto premuzicale și muzicale, cît și a *scărilor fiecărei propoziții în parte*, a urmărit, pe cît posibil, procesul structurii scării muzicale propriu-zise aparținînd tipului muzical în cauză. La acestea s-a indicat înălțimea în Hz a celor două sunete ale ambitusului între care s-a situat valoarea în cenți a intervalului.

3.2. *Rezultatele obținute și interpretarea.* În urma aplicării tuturor acestor operațiuni la ambele exemple, s-au putut obține o seamă de rezultate nu întîmplător asemănătoare. De aceea, pentru lucrarea de față ne-am putut opri doar la exemplificarea bocetului, avînd de a face cu una și aceeași problematică. Calea metodologică a îmbinării metodei experimentale cu aceea a cenților s-a dovedit fructuoasă, printr-o dublă verificare a unor premise ivite pe parcursul a peste trei decenii de studiere a implicațiilor limbajului verbal în exprimarea premuzicală și cea muzicală. Realizarea experimentului însă a permis și o seamă de observații noi, care, alăturate celor deja cunoscute, au darul de a deschide și alte perspective cercetării.

a) O primă observație are în vedere atestarea devierilor de frecvență referitoare la un sunet, fenomen urmărit și de unii psihologi ai muzicii, ca :

Seashore (1919), Teplov (1947), Golu (1967), devierile putînd atinge și diferențe de 30—50 Hz (7 : 118)[14]. Grație experimentului însă, s-a putut observa cum diferențierile se realizează și după modalitatea de execuție. Astfel, oscilările de frecvențe apar mai numeroase la interpretările parlatto și mai puțin în părțile vocale muzicale, în timp ce la intermezzo-urile instrumentale violonistice ale baladei, acestea sînt foarte puține. Și la bocet, pe măsură ce se instaurează intonarea tipului muzical respectiv, sunetele oscilante dispar.

b) Se pare că fenomenul de fluctuație al unui sunet se prezintă și dependent de direcția sa ascendentă sau descendentă în desfășurarea melodică și, de asemeni, uneori de locul pe care îl ocupă în structura scării muzicale. Sînt afectate acele sunete care pe tabelul intervalelor premuzicale ne indică procesul de formare a intervalului muzical din starea premuzicală sau trecerea spre un stadiu de continuare a unei structuri noi, în cazul nostru transformarea structurii cromatice spre stabilirea ei diatonică.

c) Raportînd tabelul de intervale premuzicale și muzicale extras din transcrierea-experiment la tabelul general al lui Ellis se poate observa cum toate aceste sunete fluctuante față de scara temperată, departe de a reprezenta un haos, își găsesc explicarea înălțimii lor în Hz și a intervalelor în cenți corespunzătoare de astă dată altor intervale decît cele stabilite prin scara temperată, ca de pildă sfertul de ton și koma.

d) Cele mai multe oscilații intervalice au putut fi observate producîndu-se asupra secundei mici și mai puține asupra secundei mari, firesc atît una cît și alta cu oscilații mai numeroase în execuția premuzicală. În execuția premuzicală fluctuația secundei mici se petrece între intervalul micșorat de 26 cenți *(fa — mi* urcat) și cel mărit de 163 cenți *(sol — fa diez* coborît). În execuția muzicală găsim intervalul secundei mici între 27 cenți *(mi — fa* coborît), koma septimală și 161 cenți *(fa — mi)* ca interval mărit depășind ușor trisemitonul trompetei (151 cenți). Dacă avem în vedere că semitonul este un interval mai nou apărut[15], în procesul de conștientizare a sunetelor muzicale (33 : 136—152) ne putem explica toate aceste fluctuații, mai ales într-o exprimare de natură psihofiziologică primară, ca aceea a plînsului din ceremonialul funebru. În exemplul dat, fluctuația secundei mici pe porțiunea la — sol diez pare a se datora și instabilității scării cromatice în trecerea ei spre forma diatonică.

e) Mai puțin oscilant, intervalul de secundă mare se realizează în execuția premuzicală între structura micșorată de 119 cenți și cea mărită de 257 cenți, iar în execuția muzicală găsim de la 171 cenți (sol — la), la 212 cenți (si — la).

Se mai poate observa cum secunda mare deține o poziție deja perfect stabilă față de cea premuzicală și de asemenea față de secunda mică din ambele ipostaze.

f) Fenomenul de oscilare, observat asupra unui aceluiași interval compus din aceleași sunete, ca de pildă secunda mare *(la — sol)* cîntată pe ambitusuri de 166, 188, 195 și 210 cenți, ne indică în afară de primul caz — ca fenomen de micșorare — abaterile incluse obișnuit în sistemul temperat și care dau măsurării calitatea de constanță relativă.

g) Din analiza tabelului de scări muzicale se poate atesta faptul că există o anume relație între prezența sunetelor și a intervalelor fluctuante, structura scării muzicale a sistemului sonor și procesul modulației respective. Procedeul metodologic de separare a scărilor pe propozițiile muzicale și aci, la rîndul lor, separate pe execuția premuzicală și cea muzicală și-a

dovedit o mult mai mare eficiență decît dacă s-ar fi rămas numai la scara cumulativă pe întregul exemplu. Astfel, consemnarea sunetelor componente ale bocetului exemplificat nu ne mai apare ca o nebuloasă, ci indicîndu-ne un proces contrar, de organizare a unui anume sistem sonor aflat pe calea evoluției.

h) Comparîndu-se scările propozițiilor parlatto-melopeic cu scările tipului muzical, se observă structura unei scări premodale pentacordice de tip cromatic cu secunda mărită între treptele doi și trei (fa — sol diez), în transformarea pe parcurs prin tricordul major (sol — la — si) către un sistem diatonic cu ușoare inflexiuni cromatice. Găsim cadența finală pe treapta întîi (*mi*), cu cezuri posibile pe treapta a treia (*sol*), iar ca o licență pe treapta a doua (*fa*).

i) Între cele două părți distincte, ultima propoziție a primei părți, respectiv a 7-a, pare să-și capete un rol de prag de trecere spre partea muzicală prin accentuarea caracterului melopeic al predominării timbrului muzical în intonația tetracordului cromatic al sistemului sonor în care tipul muzical urmează a se desfășura în cea mai mare parte.

j) Prin structura sa tipul bocetului analizat aparține fondului arhaic al acestei categorii folclorice, posibil a fi găsit și în zilele noastre la întreg poporul român. Avem de a face cu tricordul major (si — la — sol) (prop. VII — IX — XI), tetratonicul cromatic (si — la — sol diez — mi) și diatonic (si — la — sol — mi) cu fa diez sunet de trecere și cu anticul triton diatonic (la — sol — mi)[16] cu fa oscilant și sunet de trecere.

k) De un interes deosebit ne apare suma în cenți a scărilor propozițiilor avute în vedere. Cu toată prezența unor intervale fluctuante, ele ne prezintă diferențieri relativ ușoare în suma totală față de sistemul temperat, ceea ce ne relevă faptul că transformările se petrec înlăuntrul sunetelor pilon ale extremităților. De pildă, pentru tetracordul primei propoziții cu treapta a patra fluctuantă, găsim totalul de 506 cenți față de suma teoretică de 500 de cenți, sau a propoziției VIII cu 698,3 cenți față de suma teoretică de 700 de cenți a scării temperate.

l) La partea muzicală, acolo unde se petrece coborîrea treptei a patra (*la*), aceasta pare să ne indice influența structurii cromatice într-o primă etapă de constituire. O aceeași situație se relevă și în cazul treptei a doua (*fa*) coborîtă spre finala *mi*, ca și în acela al coborîrii finalei (*mi*) din prima propoziție muzicală, care ne apare tot ca o consecință de moment a coborîrii sunetului precedent vecin (*fa*). Aceasta a determinat un ambitus mărit, iar suma scării muzicale tetratonice să dețină 579 cenți, față de cei 500 teoretici.

m) Un aspect interesant ni l-a oferit încercarea de notare pe portativ a plînsului și care, ca de fiecare dată (16, 21, 22, 23, 33), își dovedește și aci preferința pentru anumite sunete și intervale, ca secunda mare, octava, cvinta. În exemplul nostru mai găsim la propozițiile 7, III, X și XIV chiar și mici formule provenite din tipul muzical cromatic, a căror execuție psihofiziologică nativă poate fi privită ca un ecou involuntar al acestuia. Pentru moment însă, părții plînsului nu i-a fost necesară măsurarea în cenți, această operație urmînd să constituie o problemă specială[17].

n) Ținem să semnalăm că apariția plînsului se petrece o dată cu aceea a execuției muzicale. Și prin acesta ni se relevă, o dată în plus, valoarea interpretării accentuat afective la nașterea expresiilor muzicale primare.

o) Printre rezultatele principale ale experimentului realizat în lumina metodei centilor se include și posibilitatea observării înrudirii dintre

intervalele muzicale. Acest proces ne este relevat cu deosebită claritate tocmai de fenomenul producerii fluctuațiilor. Pe tabelul intervalelor acestea ne indică, de pildă, înrudierea secundei mici cu secunda mare și mărită, a acestora cu terța în toate posturile ei și așa mai departe. Pe această cale se poate observa, pe concret, efervescența structurii sonore aflate într-un stadiu de evoluție spre precizarea sunetelor și intervalelor muzicale.

p) Grație nivelului primar de natură psihofiziologică a funcționalității exemplului folosit avem prilejul ca astăzi chiar să ni se dezvăluie, în cadrul aceluiași tip muzical deja precis conturat și chiar mai evoluat față de alte tipuri de bocete ale poporului român, o seamă de elemente morfologice ce aparțin mai multor straturi ale existenței muzicii, de la cel primar al definirii unor intervale, la o linie melodică deja dezvoltată. Aceasta a fost posibil tocmai datorită prezenței, în cuprinsul aceleiași execuții, a limbajului verbal muzicalizat prin intonațiile de natură afectivă și a îmbinării acestuia cu exprimarea unui tip muzical oarecum înrudit, fenomen ce ne-a dezvăluit nu două entități, ci un admirabil proces de continuitate.

r) Realizarea transcrierii, cu consemnarea nuanțelor și accentelor, a urmărit să evidențieze relația dintre conținutul textului și desfășurarea sa muzicală. Încărcătura semantică a cuvintelor, și în special a celui de „mamă", pare să constituie un numai determinarea afectivă a muzicalizării limbajului verbal, dar și elementul declanșator al părții muzicale. Acest lucru ne este demonstrat de propoziția a 7-a „*mumușoara mea, mamă, mamă*", pe parcursul căreia are loc și pragul de trecere de la execuția premuzicală a limbajului verbal către cea muzicală. Cuvîntul „mamă", cu funcție de apel dureros, însoțește de 29 de ori, sub diferite forme, parcursul celor 18 propoziții prin care femeia își plînge singurătatea și amintirile duioase despre mama ei[18]. Suprapunerea textului pe desfășurarea sa pe portativul muzical ne oferă o dată cu un tablou concludent al timpului psihologic necesar apariției execuției muzicale și felul în care apar intervalele respective măsurate în cenți, menționate mai înainte.

În încheiere, mai ținem să adăugăm că toate aceste observații pe care am dorit să le expunem cît mai concentrat, ar putea fiecare în parte să constituie obiectul unui studiu. În lucrarea de față, cu caracter oarecum general, de punere a problematicii pe care o poate ridica aplicarea metodei centților lui Ellis la execuția vocală în muzica populară, s-a urmărit o demonstrare pe cale experimentală. La aceasta vrem însă să precizăm, în concluzie, că însăși metoda centților are un caracter experimental. Valoarea ei demonstrativă de experiment a reieșit, din momentul aplicării pe mai multe exemple, prin aceea că absolut de fiecare dată rezultatele principale au coincis. De aceea, dificila operație de socotire a intervalelor nu este necesar să fie realizată la absolut toate transcrierile muzicale, ci doar ca sondaj în urmărirea unor probleme speciale, ca cea expusă în prezentul studiu, sau pentru nașterea și evoluția sistemelor sonore sau chiar și în relația dintre limbajul verbal și cel muzical.

Urmărind comparativ o transcriere realizată după normele obișnuite — fără a apela la metoda centților — cu aceea în care intervalele au fost măsurate în cenți, implicit inevitabilele fluctuații[19], desigur că cea de a doua s-a dovedit mult mai bogată în rezultate.

Față însă de cîmpul larg deschis studierii muzicii vocale, recunoaștem că ne aflăm abia la început. Cu toate acestea, după rezultatele obținute putem prevedea continuarea cercetărilor lui Alexander John Ellis în etnomuzicologia contemporană și asupra muzicii vocale, ca o ducere mai departe a ideilor sale umaniste.

[1] Ellis afirmă că măsurătorile exacte ale intervalelor sînt bune „pentru fabricantul de instrumente, nu însă pentru muzicieni, care cunosc numai o singură măsurătoare și anume urechea lor proprie, adică aprecierea subiectivă a intervalelor sau înălțimii relative a tonului" (3, 10).

[2] Aceasta făcînd parte din practica cotidiană, în special a muzicii create după normele teoretice din acel timp.

[3] Termenul de muzică „literată" a fost adoptat de aproape trei decenii, din necesitatea de a înlocui termenii de : „cultă", „savantă", „clasică", „creată", dovediți improprii prin comparație cu muzica tradițională (populară).

[4] Normele metodei centților au în vedere o seamă de procedee specifice ca : transformarea intervalului dintre înălțimea frecvenței a două sunete vecine în cenți ; ajustarea sau nu a zecimalelor la numărul întreg ; luarea în considerație a unui procent de relativitate în aprecierea intervalului, dependent de înălțimea relativă a sunetelor respective ; raportarea intervalelor la apartenența unei scări muzicale ; considerarea rezultatelor ca marcînd o anume etapă în evoluția sistemului sonor.

[5] Fenomen caracteristic muzicii folclorice și a cărui frecvență și apariție constantă între anume limite cunoscute de variere a determinat ca să fie inclus, printr-un coeficient special, în formula algoritmică a modelării cibernetice a structurii unui tip muzical pentru fiecare dintre cele trei sisteme principale componente : sistemul sonor, sistemul formei și sistemul ritmic. Vezi Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*, 3 vol., teză de doctorat în științe psihologice, Universitatea București, 1974 — *Locul și importanța psihologiei în metodologia etnomuzicologiei*, vol. 1, p. 171—264.

[6] Mihail Golu, *Sensibilitatea auditivă* (8 ; 104—140).

[7] Grație transcrierilor ar fi posibilă o colaborare între etnomuzicolog și acustician pentru a se determina experimental — chiar în execuția aceleiași persoane — ponderea componentelor sunetului aflat în vorbire ștearsă impersonală, vorbire muzicalizată afectiv, intonații premuzicale și cele muzicale.

[8] Și care se pretează, de altfel, la o dezvoltare mult mai amplă.

[9] Tipul de experiment pe care l-am denumit indirect este acela în care cercetătorul nu a socotit inițial materialul de referire ca pe un experiment, ci ulterior l-a putut folosi prin prelucrări speciale. Situat la intersecția dintre metoda experimentală și cea comparativă și a observației, experimentul indirect ne evidențiază, prin datele pe care le obține, procese specifice pe care o altă cale de investigare nu le poate oferi și a căror prelucrare analitică primește valoarea unor experimente (16 : 373).

[10] După natura problemei respective, experimentul de laborator are în etnomuzicologie două posibilități de realizare : I. experimentul „de laborator" în înțelesul de obținere provocată — mai mult sau mai puțin apropiată de realitate — a unor execuții și II. experimentul de laborator propriu-zis, de evidențiere a unor anume particularități morfologice, folosindu-se transcrierea, fie cu o aparatură specială, fie prin solicitarea fineții notării auditive.

[11] Aparat cu o mai mare finețe a măsurării, realizat de Întreprinderea de Aparate Electronice de Măsură și Industriale, București.

[12] Inițial s-a intenționat și verificarea unui fragment, cu sonagraful, însă nu s-a dovedit eficient pentru problematica lucrării.

[13] Zecimalele numărului de vibrații duble (hertzi) au fost privite ca o unitate doar atunci cînd depășeau jumătate. De exemplu : 372,6 apare ca 373, iar diviziunile mai mici nu au fost luate în considerare. La fel s-a procedat conform metodei lui Ellis și în operația de calculare a centților.

[14] Pentru probarea existenței auzului relativ am consemnat, în timpul realizării experimentului, înălțimea sunetului *la* al Kamertonului în două zile și am sesizat pentru prima zi 445,6 Hz, iar în cea de a doua 442,9 Hz.

[15] Paul Collaer își pune întrebarea „De ce toate fazele primitive ale muzicii duc lipsa intervalului secundei mici și de ce se formează acest interval abia mult mai tîrziu, prin intermediul unor încercări mult mai îndelungate decît pentru intervalele mai mari ?" (33 : 147).

[16] Socotit de muzicologii Robert Lachmann, Walter Wiora și alții drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat" : R. Lachmann, *Die Musik der Aeussereuropäischen Natur-und Kulturvölker*, Handbuch der Musikwissenschaft, I, Wildpark — Postdam, 1929 ; Walter Wiora, *Alter als Penthatonik*, Studia Memoriae Belae Bartok Sacra, Aedes Academiae Scientarium Hungaricae Budapesta, MCML VI, 1956 (33 : 173).

[17] Prin structura lui general-umană, studierea morfologiei plînsului aparține mai mult psihologiei.

[18] Desigur că acest exemplu supus unei analize psihofonetice realizate şi cu ajutorul sonagrafului ar releva cuvintelor o măsurare a curbelor frecvenţelor unor intonaţii timbrale specifice.

[19] În special peste tot în probleme privind structura sonoră cu inflexiuni modulatorii.

BIBLIOGRAFIE

1. Belaiev Victor, *The formation of folk modal systems*, în "Journal of the International Folk Music Council", vol. XV, 1963, p. 4—9.
2. Buican G., *Elemente de acustică muzicală*, Bucureşti, 1958.
3. Ellis Alexander John, *On the musical scales of various Nations*, în "Journal of the Society of Arts", vol. XXXIII, 1885, trad. *Ueber die Tonleitern verschiedener Völker*, vol. *Abhandlungen vergleichenden Musikwissenschaft*, München, 1922, p. 1—76.
4. Ellis Alexander John, *History of Musical Pitch*, în "Journal of the Society of Arts", 5th March—2nd April, 1880, and 7th January 1881.
5. Gîrbea St., Cotul G., *Fonoaudiologia, Fiziologia vocii vorbite şi cîntate*, Bucureşti, 1967.
6. Idelsohn A. Z., *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, vol. I—VI, Leipzig, 1914.
7. Ionescu Constantin A., *Istoria psihologiei muzicale*, Bucureşti, 1982.
8. Ciofu I., Golu M., Voicu C., *Tratat de psihofiziologie*, Bucureşti, 1978.
9. Lachmann Robert, *Musik des Orients*, Breslau, 1929.
10. Lomax Alan, *Cantometrics*, New-York, 1976.
11. Rouanet Jules, *La Musique Arabe*, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, première partie Histoire de la Musique, vol. V, Paris, 1922, p. 2676—8939.
12. Spencer Herbert, *Origine et Fonction de la Musique*, trad. français par J. Bourdeau, Paris, 1886.
13. Stumpf Carl, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911.
14. Suliţeanu Ghizela, *Din strigătele muncitorilor, meşteşugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanţi. Unele premise în procesul legăturii dintre cuvînt şi muzică*, în „Revista de folclor", tom V, nr. 1—2, 1960, p. 75—113.
15. Suliţeanu Ghizela, *Probleme de metodologie în culegerea şi studierea muzicii dansurilor populare din Muscel. Aplicare metodică, cîteva rezultate şi principii de metodologie*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom X, nr. 5, 1965, p. 503—519.
16. Suliţeanu Ghizela, *Metoda experimentală în etnomuzicologie*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom XIV, nr. 5, 1969, p. 369—382.
17. Suliţeanu Ghizela, *La musique dans les narrations des orientaux Turcs et Tatares*, în „Narodno Stvaralastvo", Belgrad, 1969.
18. Suliţeanu Ghizela, *L'Epos Shora-Batîr chez les Tatares de Dobroudja*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom nr. 4, 1970.
19. Suliţeanu Ghizela, *Les caractéristiques de la ballade „Maître Manole" (le sacrifice de l'enmurement)*. Zbornik Kongressa S.U.F.J., Jajce, 1968, Sarajevo, 1971.
20. Suliţeanu Ghizela, *Kommandorufe bei der Forstarbeit. Ihre Bedeutung für die Musikethnologische Forschung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", I. Teil, Berlin 1969, p. 66—85.
21. Suliţeanu Ghizela, *Bocetele din Muntenia. Despre existenţa unui sistem de proză melopeică în folclorul muzical* (mss. la Uniunea Compozitorilor din R. S. România—Biblioteca), 1971.
22. Suliţeanu Ghizela, *The Traditional System of Melopeic Prose of the Funeral Songs recited by the Jewish Women of the Socialist Republic of Roumania*, în Third vol. of *Folklore Research Studies*, University of Jerusalem, 1972, p. 291—350.
23. Suliţeanu Ghizela, *Elementul narativ şi aspectul muzical în cîntecele funebre ale românilor şi sîrbilor din zona „Porţile de Fier" (Gerdap)*, în vol. Simpozionul Româno-Jugoslav, Pancevo, P.S.A. Voivodina, R.F.S. Iugoslavia, 1972, p. 557—590.
24. Suliţeanu Ghizela, *The experimental method in ethnomusicology and some experiments utilized in the collecting and Study of lullabies with the Rumanian people*, în „Orbis Musicae", Tel-Aviv University, 1975—1976.
25. Suliţeanu Ghizela, *The role of the folklore repertory for children in the formation of musical perception*, al IX-lea Congres Internaţional de Antropologie şi Etnologie, Chicago, sept. 1973, în vol. *The Performing Arts*, Paris, 1979, p. 205—219.
26. Suliţeanu Ghizela, *A problem of ethnomusicology. The endeavour to delimit principles and laws*, în „Narodno-Stvaralastvo", an XI/XII, nr. 44—45, oct. 1972—march 1973.
27. Suliţeanu Ghizela, *Premise pentru studierea memoriei muzicale la asurziţi*, în „Revista de Psihologie", tom 21, nr. 2, 1975, p. 207—220.

28. Sulițeanu Ghizela, *Muzica dansurilor populare din Muscel*, București, 1976.
29. Sulițeanu Ghizela, *About Inter -and Intradisciplinary Researches in Ethnomusicology*, The 27th Congress of International Folk Music Council, Oslo, 1979, în „Bălgarsko Muzikoznanie", an VII, 1983, vol. 4, p. 19—35.
30. Sulițeanu Ghizela, *A problem of interdisciplinary research regarding musicology, psychology and ethnomusicology, the formation of musical language. Preliminaries, the sonorous element in the process of musical consciousness*, Lecture at The Queen's University, Belfast, V/1980.
31. Sulițeanu Ghizela, *The value of primary nature of the musical morphological structure in the operation of classification and systematization of the lullaby*, VIIth Conference of I.F.M.C. Study Group of Systematization of Folk Music, Debrecen, 1978.
32. Sulițeanu Ghizela, *Criterii psihologice în definirea unui sistem de clasificare a muzicii populare. Despre procesele de transpoziție și substituire*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 24, nr. 2, 1979, p. 205—218.
33. Sulițeanu Ghizela, *Psihologia folclorului muzical. Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*, București, 1980.
34. Sulițeanu Ghizela, *Balada sau cîntecul bătrînesc*, Brăila, 1980.
35. Sulițeanu Ghizela, *The Music of Turkish Narratives in the light of Interdisciplinary Ethnomusicological Study*, IVth International Congress of Turkology, Istambul, IX/1982.
36. Sulițeanu Ghizela, *La chanson 'cleftique' grecque et la ballade roumaine* (ms. 1980).
37. Sulițeanu Ghizela, *Cîntecul de leagăn în folclorul românesc*, București, 1986 (Colecția Națională de Folclor).

LA VALEUR DE „ELLIS' CENT" POUR L'ÉTUDE DES IMPLICATIONS DU LANGAGE VERBAL DANS LE FOLKLORE PRÉMUSICAL ET MUSICAL. SUR UN EXPÉRIMENT INTERDISCIPLINAIRE PSYCHO-LINGUISTICO-ETHNOMUSICOLOGIQUE

Résumé

En partant de l'apport de la théorie d'Alexander John Ellis datant du siècle passé, concernant l'accordage par le mésurage en cents des échelles aux instruments musicaux des peuples différents, on essaye pour la première fois son application aussi sur la musique vocale. De l'ensemble des problèmes de la mise en évidence de la relation entre les expressions verbales prémusicales et musicales, poursuivies par l'auteur jusqu'à présent (les cris de commande au travail forestier, les cris de la rue des artisans itinérants, les berceuses, le folklore des enfants, ballades, lamentations), on a choisi la contribution de la théorie des cents, affirmée comme une vraie méthode pour la recherche du processus d'interliaison entre le langage verbal et celui musical dans les lamentations.

Différemment de l'application seulement aux échelles de la musique instrumentale, pour la musique vocale on a réalisé la référence à l'entière mélodie, ainsi que les implications du contenu sémantique déterminé par la fonction et le texte de la piece respective.

En utilisant l'orientation interdisciplinaire vers la psychologie, psycho-linguistique et phonétique, on révèle le caractère expérimental de l'application de la théorie des cents.

Sur cette voie, à côté d'une série de résultats importants, il faut mentionner la contribution que la *méthode des cents* apporte à l'ethnomusicologie consistant aussi dans sa valeur d'expériment reçue au moment de l'application comparative sur plusieurs exemples avec l'obtention des résultats similaires.

SENSUL CONSACRANT ADERENT DANSULUI, ÎNȚELES CA GEST CULTURAL ȘI CA ACT DE CREATIVITATE SPIRITUALĂ

MARIN MARIAN

De bună seamă, nu poate fi negat ori măcar limitat resortul ludic și sublimator pe care îl prezintă la origine și pe care întotdeauna îl poartă cu sine dansul. Dar o choreologie, înțeleasă în dimensiunea interpretativ fenomenologică a obiectului ei științific, interesat în surprinderea semnificațiilor și valorilor culturologice implicate în gestul choreic, interesat în cuprinderea, desigur hermeneutică, a ariei și incidenței noologice inculcate contextului etnologic, își întemeiază construcția teoretică începînd cu și a priori, propunîndu-și depășirea oricărui biologism darwiniano-freudist, survolînd semasiologia indicată de rechizitoriul etnologal[1] și vizînd /adăstînd mai bine aproape de sfera filozofică a unei antropologii, ca de pildă a ludicului[2]. Deoarece faptul că funcția, mai precis spus *cîmpul funcțional* pe care-l pune în joc actul choreic nu poate fi reductibil la aspectele obiectiv vizibile/lizibile, conștientizabile și comunicabile, ci urcă pînă adînc în inima valorizărilor profunde și deseori ocultate ale spiritului, e astăzi incontestabil și unanim — deși vag — asertat. Pentru a obține mai întîi certitudinea unei atari observații și pentru a valida cu argumente viziunea globalizantă la baza a cărei elaborări se poate ea așeza și pe care o poate fecunda în momentul edilitării sale ca principiu călăuzitor și instrument teoretic de lucru, este însă important să vedem și să ne convingem de faptul că, dincolo de orice conotații fiziopsihologizante (cărora li se revendică aspectul distractiv, erotic, satiric, hedonic, exhibiționist, în parte cel spectacular și jubilant etc.) resimțite de practician sau de spectator, grupul uman (sau individul), într-un mod mai mult sau mai puțin declarat, manifestat evident, în forme directe sau mediate eufemistic, recunoaște întotdeauna actului choreic practicat valoarea reprezentării și reconfirmării întregului sistem mentalitar și de gîndire, a viziunii sale despre lume și viață[3]. Acesta este punctul și momentul în care ne detașăm din faza primară a descriptivismului formal, etnografic și a comentariului psihologizant-funcțional-teleologic, trecînd la recunoașterea și comentarea faptului în orizontul său filozofic și existențial. Orizont în care funcționează una din ecuațiile, unul din raporturile de esențială însemnătate : acela dintre corpul uman — (în) mobilitate plastică/ ordonat-ritmică și cosmos — rînduială/armonie universală, care constituie un raport de reprezentare interioară și implicită, o temă ubicuă, o idee consubstanțială gîndirii primitive/arhaice, ca și aceleia folclorice tradiționale[4]. În sensul dezvăluit de înțelegerea semnificațiilor acestui raport ar trebui regîndită, judecată și înțeleasă vechea expresie care — simplă intuiție fără de conținut, entuziast compliment — pretindea că dansul popular (la fel ca și doina) reprezintă manifestarea deplină a ethosului popular. Căci noi vedem această manifestare drept una ce poartă cu sine expresia și sentimentul — colorat

deontic — imaginii despre lume, la fel cum doina românească, spre exemplu, reprezintă prin sine expresia directă a unei Weltanschauung autohtone.

Revenind la raportul realizat și manifestat în gîndirea populară, acela menționat mai sus ca fiind implicat manifestării dansante și demonstrat de aceasta, trebuie să remarcăm că el ia ființă — și prin aceasta găsim temeiul, sursa sa — grație antropologicului care, în viziunea/cultura populară, estetizat și în felul acesta celebrat, consacrat, devine cheie și măsură pentru ontologic, pentru celebrarea și consacrarea acestuia. Pentru ca la rîndul său, ontologicul (sub cea mai la îndemînă expresie a naturalului mundan și a cosmicului), tropizat, metaforizat cel mai adesea, servește la apoteozarea umanului.

Scopul studiului nostru este acela de a încerca, dincolo de inventarierea unor fapte în mare parte deja cunoscute și vehiculate, revalorificarea incidențelor și a semnificațiilor polivalenței funcționale a dansului în folclorul românesc. Sensul consacrant al dansului este originar, primordial și universal. El ilumineză valoarea complexă acordată și descifrată actului choreic de pe întregul pămînt, dar își are în folclorul românesc propria ilustrare, un mod bogat, complet și particular de obiectivare. El (este acela care) interpretează dansul ca o operă de creativitate spirituală și se referă la rolul acestuia de a consfinți/confirma un anumit regim existențial și de a augmenta raportul subiectiv participativ și integrator al individului față de acel regim al existenței[5].

În choreologia și etnologia noastră acest aspect de valorificare, interpretare și explicare a fost scăpat din vedere, în cea mai mare parte din pricina lipsei unei mai receptive și atente atitudini de ordin teorematic, din pricina unei fixități și rigidități instituite de sistematizarea impusă de cunoașterea și apropierea *din afară* a fenomenului choreic. În vreme ce o cunoaștere *din interior* — care este și una *interioară fenomenului* —, inevitabil devine interesată de consecințele și valorizările spirituale, resimțite de și valabile pentru subiectivitatea reprezentantului culturii folclorice. În *Specificul dansului popular românesc*, Andrei Bucșan judecă funcția dansului în corelație cu morfologia acestuia, obținînd o clasificare „tematică" (ex., tema distractiv-erotică, imitativă, rituală etc.). Un atare procedeu este original și interesant din punct de vedere tehnic și teoretic, însă practic nu este suficient. Distincțiile care survin de pe urma aplicării sale nu pot fi pe deplin elucidante întrucît, inevitabil, conjugînd aspectul tehnic-concret cu acela valoric-reflexiv al dansului, este trădat cel puțin cel de-al doilea, funcția, în favoarea primului, structura. Și în felul acesta sistematizarea operată limitează și uniformizează, restrîngînd triada funcție — valoare — sens obiectivată de/în manifestările creativității folclorice. La rîndul său, Ovidiu Bîrlea[6] vorbește despre dansul cultic, ritualistic, ceea ce reprezintă o funcție generică, de o largheță considerabilă și care poate cuprinde o vastă, complexă, dinamică, uneori opozită și contradictorie referință valoric-funcțională. Căci ireductibile funcției rituale ni se par dansurile cu rol apotropaic, propițiator, celebrant sau consacrant, dacă acestei funcții nu i se recunosc și nu i se fac obligatoriile demarcații pe care (natural) le poartă înăuntrul ei. De asemenea, dansurile în general, văzute ca spectaculare sau distractive, ne par mai degrabă și mai corect interpretate ca dansuri *jubilatorii*, mai ales că, pentru culturile folclorice tradiționale, „distractivul" apare ca o noțiune riscantă, capabilă de numeroase imprecizii și expusă unor amendări pe nedrept și îndeobște ignorate. Să luăm un caz extrem : bunăoară

„Chiperul" — sau oricare alte manifestări coregrafice care cuprind gesturi erotic-licențioase — este desigur un joc ce amuză spectatorii. Dar prilejul — unic — al manifestării prefunerare și cadrul funest al manifestării îl apropie funcției funebre și îi conferă hotărît un sens consacrant.

Pentru noi, *funcția* apare ca neutră, polivalentă, polară. *Valoarea* este secundă, dedusă. Pe lîngă acestea, operațională și optimă ni se pare noțiunea de *sens*, inculcată funcției. *Sensul* (funcțional și valoric-valorificator al) actului de creativitate spirituală este unul imediat (și i-mediat), *este cel care orientează și aplică virtutea funcției* în universul axiologic acordat de conștiință împrejurul actelor culturale. Este util deci a li se revendica faptelor din folclor o *critică a sensului* și o sistematizare după desinența *sens*. Termenul, iată, descoperă un orizont mult mai amplu însești semnificației și valorii obiectului aci în discuție, față de care designentul funcție rămîne limitat, echivoc, labil. Numai prin sens putem realiza recapitularea și re-con-sumarea datelor aduse atît de funcție, semnificație cît și de morfologie, temă, specific etc., și le extindem la un înțeles care conexează o multitudine mai amplă de fapte de spirit și semnificații culturale. Sensul consacrant acționează în virtutea unei autonomii, autarhii chiar, acordate din partea spiritului integrator al culturii. El survolează funcția și adeseori o contrariază. După aparențe, am putea fi tentați să credem, de pildă, că dansul consacrant ar trebui să fie indistinct și indisolubil legat de acela ceremonial. Și totuși dansul capătă adesea un atare sens și valoare chiar și în contra funcției ceremoniale și ritualice, față de care își deține în fond relativa-i independență. La un moment dat orice fel de dansuri, inclusiv acelea exuberant-catartice, pot fi consacrante, în funcție de semnificația acordată și însemnătatea resimțită de practicanți cu un anumit prilej. Iată în consecință pentru ce fel de motive ni se impune să facem o ușoară distincție între actul ceremonial sau ritualic și acela consacrant. Chiar dacă între ele nu intervine o evidentă deosebire materială, sensibil/empiric sesizabilă, intervine una morală, spirituală, gnoseologică. Consacrarea ia prin urmare ființă nu numai în domeniul funcțional al ceremonialității; ea stă în schimb la originea oricărei manifestări ritualice și ceremoniale și poate oricînd obliga ceremonialul la manifestarea/obiectivarea funcției sale originare și primordiale : consacrante. În realitate, acte ceremoniale putem înregistra fără ca ele să mai aibă și să mai dovedească și un sens consacrant. Și aceasta, deoarece foarte adesea, atunci cînd un ceremonial — întotdeauna inventat și „popularizat"/propagat cu o virtute, cu un sens consacrator, deci întotdeauna consacrant la origine—se ceremonializează, devine numai evocator, comemorativ, artistic și poate fi realizat și în afara realității/faptului concret de consacrat în mod vădit și intenționat. *În cadrul unei aceleiași funcții se pot petrece alunecări, clivări, modificări de sensuri.* Ceremonia din afara ritului mimetic, dramatizat, dar adesea și atunci, ajunge repede să nu mai consacre o stare sau un eveniment originar ci rememorarea, amintirea acestuia.

Să luăm ca exemplu cazul acelui celebru dans practicat de tinerii din insula Delos pînă aproape de zilele noastre[7]. Tradiția îl acorda lui Tezeu, comentatorii îl alăturau acestui nume din pricina conținutului său gestual, fiindcă era un dans ceremonial, mimetic, reproducea gesturi și mișcări sinuoase, labirintice și evoca astfel pe legendarul erou împreună cu actul său civilizator. În schimb nu mai consacra nimic, așa cum făcuse la origine, cînd fusese inventat și jucat de Tezeu și însoțitorii săi după întoarcerea

din Creta unde înfrînsese Minotaurul, biruise rigorile ucigătoare ale labirintului şi îşi salvase patria de sub teroarea sacrificiilor umane pretinse de Minos şi de existenţa bestiei omofage. Exemplul acesta, asemeni celui ce urmează, ne învaţă că : rămasă în conjunctura, limitele şi specificitatea originară, arhaică, tradiţională, ceremonia consacră încă. Pentru ca pe parcursul devenirii istorice ea să îşi piardă din nevoia şi puterea de a consacra, rămînînd — dar în virtutea tot a valorii şi a rolului consacrant jucat la origine, fapt ce i-a impus prestigiozitatea — relict ceremonial, tradiţie cu funcţii evocatorii şi comemorative, în final — obiect/act artistic.

Des amintit este şi dansul jucat de întemeietorii ulteriorului imperiu latin iniţiat de Romulus, dans care celebra răpirea femeilor sabine şi astfel consfinţea temeiurile (sociale ale) edificării unei noi ginţi. După ce a rămas numai cu un rol comemorativ şi în beneficiul preoţilor romani ai lui Marte (colisalii), el şi-a pierdut desigur din eficacitatea, sensul şi rolul consacrant chiar dacă nu i-a scăzut din prestigiul său cultic, religios, ceremonial. Ceea ce putea consacra acum ca act instituţionalizat era numai un fapt secund, posterior, o consacrare pe mai departe (reiterativă) a ceea ce fusese deja (odată) consacrat. Şi dacă tot acest dans a putut inspira pe căluşarii protoromâni — ipoteză amplu susţinută în veacul trecut (Bojinca, Heliade, Burada) dar puternic recuzată în secolul nostru convins în a-i revendica sursa traco-dacă (Speranţia, Pârvan apud Sultzer, Muşu, Buhociu, Bîrlea)—iată-l însă pe acesta din urmă, specializat doar pe funcţii active : terapeutice, apotropaice, propiţiatic-profilactice, exclusiv spectaculare în ultimele decenii ; şi numai în mod pasiv, adică pentru sine însuşi, ca manifestare specială, aparte în repertoriul choreic, pentru membrii cetei şi pentru practica lor sacramentală mai purtînd sensuri ritualice şi iniţiatice : consacrante. Acest din urmă aspect şi element ne ajută şi mai mult să vedem că dacă sensul consacrant şi realitatea consacrării este interioară ceremonialului şi ceremonialităţii (choreice, în cazul nostru), ceremonia este însă auxiliară consacrării, o structură formală şi nonobligatorie. Actul, simţămîntul şi realitatea consacrării se pot instala deplin în modul său propriu, proxim şi optim — acela de a fi experimentat în şi de subiectivitatea umană — chiar şi fără să ajungă la forma extremă/supremă de manifestare (exterioară, de materializare) : ceremonia/ritul, din moment ce trăieşte în subiectivitate şi porneşte din interior spre exterior, dinspre subiect către obiect, dinspre imanenţă către evidenţă, dinspre real spre reic.

Faimosul dans condus de Maria imediat după trecerea Mării Roşii de către evrei *(Ieşirea* **15**,*20)*, la fel ca acela al regelui David înaintea chivotului sacru *(2 Samuel* **6**,*14—16)*, probabil să fi fost ceremoniale ; conform descrierilor biblice fuseseră chiar improvizatorice şi spectaculare, dar au devenit atunci consacrante pentru că marcau momente cruciale pentru istoria civilizaţiei şi culturii ebraice. De asemenea, dansurile extatice din cultul misteric al lui Dionysos, Cybelei şi al coribanţilor ori dansul mistic al sufiţilor musulmani[8] erau celebrante şi consacrante în măsura în care excitaţia şi exultaţia procurată era menită să demonstreze realizarea unui regim existenţial suprauman din partea practicanţilor respectivi. Dar în afara dansurilor extatice şi orgiastice, în antichitatea elină restul manifestărilor (propriu-zis) coreografice — întotdeauna *cheirosophice!* — erau dramatice şi mimau acţiunile unor naraţiuni mitice ; principalele lor teme le constituiau subiectele mitologice şi istorico-legendare[9]. Într-al său *Dialog*

despre dans, Lucian spune că „subiectele și materia dansului sînt date de poveștile vechi", enumerînd apoi cîteva mituri dansante[10]; și, cu toate că nici el, la fel ca alți scriitori antici (Xenophon, Platon)[11], deja înstrăinați de spiritul folcloric al culturii antice, nu mai recunoaște decît aspectul didactic/instructiv al acestui dans imitativ, noi trebuie să înțelegem însă faptul că pentru epoca arhaică și eminamente folclorică a vechilor greci dansul a cunoscut și funcția însăși a mitului. Adică tocmai pe aceea de a justifica și ilustra (prin simbolismul epic) o ordine primordială, validînd și autorizînd existența socială și istorică[12]. În consecință, un sens laic, de un interes spiritual cotidian, deci existențial, își revendică dansul — poate cea mai democratică și populară formă de consacrare — încă din cele mai îndepărtate timpuri.

Și poate de aceea și marea luptă istorică pe care biserica creștină a dus-o împotriva pericolului invadării acestei practici în cadrul cultului religios[13], cu toate că anumite practici cultice și gesturi ceremoniale nu s-au îndepărtat prea mult de ideea și aplicarea optimității dansului în cadrul riturilor de sacralizare[14]. O legendă ca aceea a *Jonglerului de la Notre Dame* (un călugăr care pe ascuns practica dansul în capelă capătă printr-o miraculoasă grație divină aprobarea și aprecierea pentru genul „ofrandei" sale)[15] venea să recunoască, chiar sub priviri prohibitorii, refulata funcție sacramentală a dansului.

Și ca să dăm și un exemplu din lumea culturii primitive, amintim aici mitul tindiga în care eroul civilizator/eponim Indaya — al cărui act civilizator constă tocmai în introducerea dansurilor —, primește și comunică un mesaj sacru între ale cărui cuvinte este cuprinsă și indicația: „Jocul acesta este zeul vostru"[16]. Ceea ce pentru populația tindiga va rămîne să însemne că experiența dansului este una care consacră existența umană în orizontul legilor obiective și universale la fel ca și participarea individului și grupului la aceste cauzalități ontologice ultime prin intermediu actului choreic.

Pentru gîndirea hindusă, unde *iluzie* și *joc* (maya, līllā) contribuie deopotrivă la desemnarea lumii ca fenomenalitate temporală, existențială, ca aparență universală, dansul, spre care trimit în mod direct termeni ca Lī/-lillā sau Maya[17], ilustrează în ultimă instanță însăși condiția/situația existențială. Pentru vechii indieni lumea este un dans al lui Shiva. „În «Manifestarea dansantă» (nṛityamūrti), el [zeul Shiva n.n.] întrupează în sine și face să se manifeste simultan Energia Eternă. Forțele adunate și proiectate în girația sa frenetică și veșnică sînt puterile evoluției, păstrării și disoluției lumii. Natura și toate făpturile ei sînt efectele dansului său veșnic"[18]. În Kașmir, curentul spiritual al shivaismului „a valorizat ideea de ritm, vibrație (spanda), ca expresie a realității supreme și a tot ce este devenire"[19]. Rezultă din toate acestea cu naturalețe faptul că a dansa, în virtutea viziunii hinduse, înseamnă a reproduce un principiu universal, mai mult chiar, un *fapt* universal, sacru; în felul acesta: a consacra existența o dată cu revelarea acesteia în orizontul simbolic (propriu dansului, mediat de acesta). O epistemă comună culturilor orientale dar proprie nu numai spiritului lor, ci cu conexiuni detectabile în gîndirea antică universală, acordă acțiunii culturale/actului cu determinații spirituale repercusiuni cosmice, care ar contribui la activizarea universală. În special spiritul chinez, în care filozofia a căzut cel mai grav sub imperativele și finalitățile deontice, relevanțele și consecințele actului cultural s-au îndreptat întotdeauna spre tărîmul moral. Fapt care explică pentru

ce dansul, la fel ca muzica, avea pentru vechii chinezi scopul de a menține lumea în ordinea și făgașele sale, favorizînd omului natura. Căci dansul de pretutindeni revendică pentru om suveranitatea și accesul la legi, la principii, la guvernanța spirituală. Practica dansului implică prin urmare subtile pătrunderi și intenții ale spiritului făuritor de cultură; chiar dacă experiența dansului nu își mai amintește de experiența gnoseologică pe care o implică. Dar în primele veacuri ale erei noastre încă își maia ducea aminte. Un imn gnostic (care face și motoul istoriei lui Curt Sachs) afirma (în sec. II) că ὅ μὴ χορεύει, τὸ γενόμενον ἀγνοεῖ. Ceea ce s-ar putea încerca în traducere prin : „Acel ce nu dansează de fel, nu cunoaște de fel devenirea" sau prin „Acela ce nu dansează de fel, nu înțelege nimic din ceea ce se petrece (din ceea ce devine, din devenirea ființei)".

★

Din faptele și aspectele selectate și citate pînă acum, am putea face o anumită sistematizare, urmînd apoi a-i deslușì larga reprezentare în cadrul culturii populare românești tradiționale. Astfel, actul de consfințire a statutului ontologic din partea dansului, sensul consacrant al acestuia se obiectivează :

A. Cu prilejul practicării/realizării în sine a actului choreic.

B. În cadrul unor categorii funcționale diverse : 1) specifice, adică apropiate genului ritualistic, și 2) nespecifice, însă legate de anumite evenimente și ocazii ori pur și simplu acordate ocazional unei noi funcții, altminteri nespecifice.

C. O dată cu inițierea în dans, cu obținerea dreptului și a libertății de a dansa — act marcînd pătrunderea într-un orizont existențial adult, dobîndirea unui nou statut social-existențial, relevarea introducerii insului în ontosul său deplin — sensul consacrant al dansului ia ființă, se stabilește și se manifestă cu o totală indiferență față de structură, morfologie, conținut gestual (funcție, temă etc.). Absolut orice dans s-ar juca într-o horă sătească, pentru cel prins pentru prima oară în hora satului toate acestea sînt eminamente consacrante. Să urmărim deci incidența acestor aspecte în folclorul tradițional românesc.

A. Folclor în care dansul deținea prin excelență sensul consacrant păstrat de la originea manifestării choreice. Practica dansului prin definiție reflectă echilibrul existențial; este o măsură a normei umane. Iată de ce la români participarea la hora satului constituia una din acele libertăți capabile să dea seamă asupra întregului sistem atitudinal și a structurii de conștiință consolidate pe fundamentalele drepturi ale omului. Atunci cînd jurisdicția folclorică tradițională enumera printre sancțiuni și pe aceea a opririi horei sau a interzicerii participării la horă, ea (sub)înțelegea/recunoștea gravitatea unei atari pedepse în aspectul prohibitiv moral : limitarea accesului deplin la umanitate, din partea insului sau a grupului căzut sub rigorile legii bătrînești. Cel care iese „din rîndul oamenilor", iese firesc și din horă, deoarece hora consfințește (doar) normalitatea și legalitatea naturală, umană, universal valabilă.

Din Băiești — Vîlcea a fost culeasă în 1910 colinda pe care o redăm în continuare : „Ce se spune-n nume sfînt,/ Toate au fost pre pămînt. . ./ Că s-a tras și bin s-a tras/ Cîte-un danț, să fie tras. . ./ Tras-au Petru,/ Simon Petru ;/ Lîngă Petru și Pavel,/ Juca Iacov ; lîngă el,/ Andrei, Ioan, ba și Matei,/ Simon și Vartolomei ;/ Marcu ținea pre Iuda,/ Iar Filip lîngă

Luca,/ Iară Luca pre Toma./ De cîntat/ Cin le-a cîntat?/ Anania cu cobuzul,/ Irimia cu canunul,/ David prooroc cu organul./ De jucat,/ Cine-a jucat?! Maria Magdalina,/ 'Mpreun' cu Salomia;/ În mîini cu flori,/ Cu stîlpări,/ Cu mănunchi de busuioc,/ Să le stea bine la joc;/ Și lăudau pre Cristos,/ Fie danțul cu folos!" [20]. Textul acesta conține o imagine profund necanonică[21], apocrifă și vrednică de a figura printre faimoasele fabulații vizionare, onirico-poematice ale medievalei *Coenna Cipriani*. Personajele biblice, pozitive și negative, într-o înfrățire lipsită de orice prejudecăți și afinități elective, execută/realizează prin dans un gest aparent omagial, dar, privit cu mai multă atenție, ireductibil acestui sens. În special, o dată cu versurile 2—4 și cu ultimul, sîntem atenționați asupra solidarității existente între actul choreic și ideea unei îndreptățiri, obiectivități și validări axiologice și ontologice pe care chiar acela ar reproduce-o, ar reconfirma-o. Acolo unde se joacă totul e bine. Și iată astfel încă o dată caracterul creator al dansului, întrucît el reproduce aici actul demiurgic secund, care constă în relevarea, constatarea și desăvîrșirea realității/ontosului în orizontul axiologic[22]. Hora imaginată de colindul de mai sus consfințește și validează cursul lumii. Am pornit ilustrarea noastră cu exemplul pe care ea ni l-a oferit numai pentru a atrage atenția că o atare funcție (primordială/originară) cunoscută din partea dansului nu este strict necesar a fi conștientizată, declarată și susținută în mod singular, special și evident, ea fiind una implicită, imanentă și constitutivă gestului choreic în general. Chiar dacă își evidențiază alte sensuri funcționale, dansul este întotdeauna consacrant.

Și ca atare fiind se pare să existe și intenția/necesitatea de consacrare a dansului însuși. Fapt ce se evidențiază în contextul *locului* și al *timpului* în care se joacă. Se știe că, încă de la început chiar, din paleolitic, dansurile erau practicate în spații sacre. Și faptul că dansurile populare și-au menținut adeseori locul de manifestare în preajma bisericii și a centrului/vetrei satului *(axis mundi)* își are nu numai un motiv „teritorial", ci și un temei nemaiștiut dar aflat în prelungirea aceluia originar, de logică funcțională, din adîncul istoriei spirituale. Să luăm călușarii de pildă. Pentru ce această organizație vizibil nonecumenică păstra raporturi formale cu locul și clădirea ocupate de biserică? Știm că asemenea cete de bărbați dormeau lîngă zidurile bisericii și mai ales că dansau înaintea ei[23]. Aceasta își află explicația în faptul că sensul consacrant al dansului este indiferent (față) de ideologie. Jocul călușarilor de odinioară, joc de o „sacerdotalitate păgînă" am spune, capabil de a realiza, de a se realiza pe sine drept o adevărată *kratofanie* (cu consecințe benefice), era totodată sacralizat prin contagiune, prin apropierea de un topos sacru, de sacralitatea însăși. Pe de altă parte, faptul că jocul (în general) avea loc în zilele de sărbătoare se asociază iarăși sensului său consacrant. Jocul consfințește o dată în plus, prin sine însuși, sărbătoarea, augmentînd sărbătorescul — scop (al sărbătorii). Căci sărbătoarea e mai festivă dacă se joacă; ea e mai puțin (un) prilej de joc decît jocul — un prilej de sărbătoare. Ocazie existențială, timp al ființei, sărbătoarea este consfințită prin dans. Autenticitatea de act cultural (a sărbătoririi) e întărită prin joc. Să nu uităm că înainte, chiar sărbătorile religioase — ca acelea de hram — erau încununate de o horă generală pornită de fețele preoțești[24].

Dar n-ar trebui oare să extindem aplicația acestui sens originar dansului în cadrul coregrafiei populare românești, pînă la identificarea consecințelor extremei sale vitalități în chiar factorul hotărîtor asupra specificului de manifestare corporal-plastică a dansului românesc? Deoarece, care

altul ar putea fi mobilul etnospiritual, culturologic care a determinat aici predominanța aproape absolută a mișcărilor de picioare și în special a pașilor bătuți, pași la care se recunoaște o scădere a amplitudinii și înălțimii în favoarea unei creșteri a intensității — caractere esențiale și evidente în dreptul cărora choreologia românească a stabilit în mod pertinent și definitiv specificul românesc al dansului [25]? Nu facem deloc dovada unui romantism euristic dacă revendicăm o atare relație, deoarece ni se pare un act de logică să vedem în limitarea gestualității brațelor și a torsului renunțarea la un „discursivism" preponderent de care acestea s-ar face răspunzătoare în favoarea percutanților membrelor inferioare, care impun pămîntului tremorul ritmic al ordonanțelor, afinităților telurice și statorniciilor umane.

B. În repertoriul coregrafiei tradiționale a folclorului românesc avem cîteva dansuri cu sensul unic de consacrare. *Bărbuncul* (sau *verbuncul*) moldovean sau transilvan era un dans jucat de feciori, marcînd momentul încorporării lor, al dobîndirii unui statut diferit, social și profesional, biografic și existențial. El nu apare drept consacrant decît în măsura și în momentul în care jucarea lui era însoțită de efectul psihologic al resemnării înaintea obligativității prestării serviciului militar de odinioară. *Chiperul*, jucat numai în nopțile de priveghi la căpătîiul unui mort (Vrancea), cu aluziile sale umorești și erotosexuale, consfințește, o dată în plus, viața, am spune chiar „bucuria de a trăi", în fața exemplului *viu* al morții; consfințește viața *în ciuda* morții. *Circumambulația*, înainte de a deține orice alte atribute și funcții magice (ades și cu exclusivitate invocate de comentatori), are mai întîi sensul de a consacra obiectul, teritoriul sau ființa din centrul ritualului tropaic pe care-l reprezintă. Iată de ce mersul ceremonios circumambulatoriu ori dansurile cercuale au prin excelență și prin definiție un sens tropaic. Adeseori, și în ambele contexte/ipostaze ele reprezintă gesturi ritualice cu valoare sacerdotală deci. Amintim aici „legănarea cercuală" a noului născut, care se execută la scurtă vreme după venirea sa pe lume, înconjurul satului sau al mesei din casa gazdei colindate de către ceata de colindători [26], înconjurul mormîntului de către participanții la actul funebru (Banat) [27] sau deja amintita horă împrejurul bisericilor practicată în Banat în zilele de hram pînă la începutul secolului nostru. Nunta este încă o ocazie abundentă în dansuri ceremoniale consacrante, ca *Busuiocul moldovenesc* (tot cercual și el) ori *Nuneasca*, *Hora apei*, *Danțul miresii* ș.a. Inițierea secretă și misterică a unor profesii oculte era de asemenea marcată și mijlocită prin dansuri [28].

Față de aceste categorii (choreice) specifice, proprii în mod structural și morfologic, conținutistic sensului funcțional consacrant, alte dansuri capătă și împlinesc atare valori cînd sînt obligate de diferite prilejuri ce presupun manifestarea unui rol și a unui „instrument" consacrant. Astfel, consacrante sînt toate dansurile cu prilejul unei anumite festivități, dansuri care „cinstesc" evenimente (la nașterea unui copil, ridicarea unei case), deoarece ocazia le dă dansurilor funcția și sensul care reface, reconfirmă valoarea obiceiurilor. Dacă gesturile cvasichoreice cercuale ale ritului de înmormîntare reprezentau, simbolizau și marcau (re)înscrierea insului/vieții în ciclicitatea universală, orice alte dansuri (propriu-zise) făcute cu ocazia priveghiului și a înmormîntării, a „jocurilor de pomană" (jocuri făcute întru pomenirea celor defuncți) și a jocurilor de „desjelit" — ridicarea doliului — (în Oltenia și Banat) [29] consacrau ordinea firii, îndreptă-

ținînd obiectivitatea și firescul dual — viață-moarte — al existenței. Asupra prilejului dansant constituit de colindat s-ar cuveni poate insistat mai mult, deoarece reprezintă un fenomen din cele mai mustinde în semnificații pentru conținutul specificului cultural și etnospiritual autohton. Tema dansului apare pe alocuri în textul narativ al unor colinde „familiale", ipostaziind dansul din ziua de Crăciun sau de Anul Nou drept un gest intim, propriu chiar acestor momente festive și ceremoniale. Fapt care nu reprezintă decît o amintire istorică, de la originea dansantă a colindelor [30], o reminiscență a vremurilor antice și medievale în care funcționau acele specifice (consacrante) „dansuri ale calendelor din ianuarie" (Isidor din Sevillia) [31], un reflex pentru care și astăzi, în Transilvania, colindătorii — chiar în mod obligatoriu — joacă fetele și femeile, ba chiar și pe fetițele din leagăn, aflate în casa gazdelor. Faptul că pe o arie extrem de întinsă colindatul tinde să se rezume la jucarea persoanelor feminine din casă [32] reprezintă o palingeneză contemporană, o reîntoarcere la surse și practici originare cu scopul reconfirmării sensului eminamente consacrant (și abia într-al doilea rînd, propițiator) al sărbătorilor hibernale, al colindei, colindatului și Crăciunului românesc.

C. Cu toate că dansul e prezent cu un rol considerabil în ceremoniile/riturile de inițiere și trecere de pretutindeni, spre deosebire de practica primitivă, în cadrul căreia dansul apare doar ca element auxiliar, mediator, acompaniator al altor practici inițiatorii (rituri și gesturi purificator-expiatorii, tatuări, circumcizii etc.)[33], în folclorul românesc, în schimb, întîlnim dansul ca însuși actul care reprezintă dacă nu instrumentul efectiv, momentul și gestul care marchează trecerea indivizilor pe un plan superior de existență individuală și comunitară. Eveniment crucial, inițiatic, pentru viața junelui nubil, „intrarea în horă" și dobîndirea calității de „flăcău/fată de horă" constituiau acte care certificau și marcau astfel integrarea și înaintarea insului pe treptele existării sale individuale și sociale. În satul Fierbinții de Jos (jud. Ialomița) am constatat existența în trecutul foarte apropiat a celui mai complet motiv și a celei mai complexe organizări/ceremonializări a practicii consacrante a intrării tînărului în horă. Iată de ce credem că merită să zăbovim puțin asupra cazului de aici. El a mai fost semnalat de altfel de către folcloristul Alexandru Dobre în coloanele unui ziar[34], drept pentru care conexăm în rezumatul nostru informația comunicată atunci cu mărturiile de detaliu oferite astăzi de localnicul Romu Ionești (47 de ani). Privit cu cea mai aleasă seriozitate din partea întregului sat, momentul intrării în horă fiind acela al intrării în atenția obștii, momentul din care structura supraindividuală a mentalității și a colectivității își revendică drepturile asupra coordonării conștiinței, comportamentului și destinului celui care prin dans debutează „în societate", momentul fiind acela al dobîndirii de statut social, acela al certificării maturității, tînărul era pregătit din timp pentru acea zi festivă. În primul rînd, prin supravegherea de către cei apropiați a însușirii repertoriului coregrafic aflat în practica locală; scop pentru care, pe lîngă cadrul familial sau al „grupelor de vecinătăți" (Al. Dobre), satul organiza hore aparte numite *grădinițe*, în locuri aparte, pentru deprinderea jocurilor de către tineri în vederea introducerii lor în adevărata horă, cea a flăcăilor și fetelor. Familiile nu pregetau în fața oricăror eforturi materiale pentru a putea oferi tinerilor pregătiți pentru intrarea în horă un rînd de haine noi și deosebite : costum (adesea primul și ultimul) de calitate cît mai bună[35] și pantofi. Jocul din prima zi a Paștelui era tras numai de mem-

brii deja consacrați ai horei satului, tinerii deja inițiați ; dar la acela din cea de-a doua zi se făcea și debutul adolescenților ultimului an. Întreg satul asista la acest joc pentru a-i vedea pe flăcăiandrii marcați cu o primă roșie la mîneca hainei și pe fetele cu capul descoperit și cu o floare la ureche (însemne primițiale, ale noviciatului), care se prindeau pentru prima oară la horă. Atît pentru hora satului cît și cu referire la tinerii intrați în joc se folosea cu acel prilej expresia „a se înnoi". O dată cu intrarea în horă *se înnoia*, se preschimba (întru bine) hora ; se înnoia, devenea altceva, ins nou copilul de pînă atunci ; se înnoia (calitativ) obștea sătească. Pentru că dansul este prin excelență și prin definiție acela care constată — prin senzația resimțită de practicant — vitalitatea firii, înnoirea în care viața sălășluiește continuu, periodic, ritmic și în orizontul căreia se petrece neîntrerupt omul.

Să reluăm pe scurt, în final, cîteva din ideile care ne-au întemeiat investigația și a căror relevanță a constituit scopul prezentului excurs.

Cu un conținut gestual de factură imitativă, dansul a apărut la originile culturii ca o *subiectivare* — urmată de manifestarea sensibilă — *a obiectivității lumii* ; ca obiectivarea (plastică) a acestei intuiții — realizări interioare. S-a născut exprimînd atitudinea participativă (a omului) la existență, s-a născut ca un gest de (supremă) spiritualizare a dimensiunii/fenomenului motoric, a principiului natural : mișcare/transformare, ca manifestare a instinctului spațiu — timp — cauzalizate. Sensul prim, originar al dansului fiind acela de a consfinți existența ca atare. Pe lîngă primatul istoric pe care-l deține acest sens și această semnificație, primatul este și unul de ordin calitativ, cognitiv. Aceste amîndouă valori sînt fundamentale, primordiale. Așa cum sperăm că s-a înțeles din exemplele extrase din folclorul românesc, sensul funcțional al consacrării nu reprezintă numai o fază istorică a semnificațiilor culturologice, ci una consubstanțială, solidară și consuetudinară practicii/actului choreic de pretutindeni și pentru totdeauna. Însuși rostul și semnificația ultimă a „artisticității" dansului stînd în constituirea lui ca act de îndreptățire a umanului și de revelare juissantă a legitimității ontice. Experiența dansului — fie de partea spectatorului fie de partea practicantului (*— actant*) —, fiind una ce se extrage din însăși *inima* principiilor și a valorilor esteticului : aceea iradiantă a revelărilor esențiale ale adevărului aletheic : o descoperire a dezvăluirii și devenirii întru ființă.

NOTE

[1] Asemeni aceluia realizat (parțial) de Curt Sachs în *Histoire de la danse*, (tr. fr.), Paris, Gallimard (8eme ed.), 1938.

[2] V. Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, București, Ed. Univers, 1977 — unde autorul reduce totul la joc și ridică jocul la rangul supremelor „figuri" și noțiuni făuritoare de cultură.

[3] Într-un atare sens apropiat ar putea fi acceptată și luată la modul cel mai serios și intuiția lui Romulus Vulcănescu care vedea în horă un act ce procură o experiență metafizică (riscat desemnată prin „experiment metafizic"), avînd drept conținut și explicabilă ca o „formă subiectivă și personală de cunoaștere a realității" (*Fenomenul horal*, Craiova, Ed. Ramuri, 1944, p. 174).

[4] Dacă, pe urmele unei estetici riguros științifice, am porni acceptînd mai întîi teza lui Pius Servien după care dansul este o manifestare „strîns legată de teoria generală a ritmului" (*Estetica*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 147), am ține cont de definiția cu mare aplicabilitate a aceluiași estetician care stabilise că „Ritmul este periodicitate

percepută. El acționează în măsura în care o asemenea periodicitate deformează în noi cursul obișnuit al timpului", asimilînd teoriei ritmului o analiză de soliditatea aceleia întreprinse de Matila C. Ghyka (v. traducerea în românește a volumului antologic *Estetică și teoria artei*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981) am realiza astfel faptul că dansul este manifestarea desăvîrșită în plan cultural a principiului ritmic de universalitate cosmologică. De unde ar decurge o înțelegere a dansului ca manifestare culturală a percepției primordiale/originare a funcției și dimensiunii ritmicității ontice, ar decurge o teorie a dansului ca teorie a ritmului (materializat/manifestat), o teorie de cea mai acută eficiență și necesitate, și care ar demonstra cu o minuție inatacabilă valabilitatea ideii deocamdată aluziv și vag exprimată aci.

[5] Este ceea ce aproxima și rafinatul erudit Heinrich Zimmer cînd, vorbind despre mitologia indiană a dansului, spunea: „Dansul e un act de creație. El realizează o situație nouă și trezește în dansator o nouă și superioară personalitate" (*Introducere în civilizația și arta indiană*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 219).

[6] *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Ed. Cartea Românească, 1982.

[7] V. Curt Sachs, *op. cit.*, p. 123.

[8] Despre funcțiile, sensurile, semnificațiile și conținuturile psihospiritual experimentabile în cadrul unor atare practici dansante, vezi mai pe larg în E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 99—103, 300—311; Erwin Rohde, *Psyché*, București, Ed. Meridiane, 1985, p. 221—228, 236—245; Henri Delacroix, *Psihologia artei*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 223—238.

[9] V. compendiul lui Germaine Prudhommeau, *La danse greque antique*, Tome I, II, Paris, C.N.R.S., 1965.

[10] Cf. Guy Rachet, *Tragedia greacă*, București, Ed. Univers, 1980, p. 56. Volumul este extrem de interesant și de important pentru cunoașterea delicatei chestiuni a provenienței și a genezei artei dramaturgice din însăși practica dansului mimetic în antichitate. Un asemenea aspect își răsfrînge firesc consecințele semiologice și asupra altora cum ar fi sensurile și semnificațiile sociale și culturale ale practicii choreice în epoca preelenistică și elenistică.

[11] V. G. Prudhommeau, *op. cit.*, p. 399—403.

[12] Ne ratașăm aici bineînțeles semnificației și valorii prin care Mircea Eliade a făcut teoria mitului. V. *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978.

[13] V. Jacques Chailley, *40 000 ans de musique. L'homme a la decouverte de la musique*, Paris, Ed. Plon, 1961, p. 82—86.

[14] V. Maurice A. — L. Louis, *Le folklore et la danse*, Paris, Ed. Maisonneuve et Loran, 1963, cap. IV *Les danses clericales*, p. 73—101. Pentru spațiul bizantin și autohton, v. C. Bobulescu, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, 1940, f. ed.

[15] V. J. Chailley, *op. cit.*, p. 85—86.

[16] Cf. C. I. Gulian, *Omul în folclorul african*, București, Ed. pt. Literatură Universală, 1967, p. 341—343.

[17] Cf. Sergiu Al. George, *Arhaic și universal*, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 278—279.

[18] H. Zimmer, *op. cit.*, p. 219.

[19] S. Al. George, *op. cit.*, p. 279.

[20] N. I. Dumitrașcu, *Cîntece de stea și colinde*, Craiova, Ed. Ramuri, 1923, p. 66—67.

[21] Deși neînscrise în erminiile de pictură bisericească, dansurile apar, destul de frecvent sau cel puțin în reprezentări remarcabile, în pictura ecleziastică. V. C. Bobulescu, *lucr. cit.*

[22] Mitologia biblică (*Geneza* **1**, *1—31*) menționează absolut după fiecare act creator gestul demiurgului de a considera („a vedea") toate lucrurile înființate, de fiecare dată, drept „bune".

[23] În privința practicilor călușerești v. în special conținutul răspunsurilor la Chestionarul N. Densușianu, în Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 38—54; O. Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 34—65.

[24] O. Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 27.

[25] Identificarea și promulgarea acestor caractere specifice dansului popular românesc aparține lui A. Bucșan, *op. cit.*, București, Ed. Academiei, 1971, p. 73, 82—83.

[26] Mai ample interpretări în jurul actelor ceremoniale choreice din colindat v. la Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, p. 254—259.

[27] O. Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 32—33.

[28] V. în general inventarul și sistematizarea făcute de R. Vulcănescu, *lucr. cit.*, p. 96—107. Despre hore ca acelea ale inițierii și practicilor vrăjitorești sau de tip șamanic („solomonărești"), „cercușul tîlharilor" ș.a., *ibidem*.

[29] După A. Bucșan, *op. cit.*, p. 33, 75, reprezentînd „izolate folclorice". V. și studiul consacrat de Adrian Fochi obiceiurilor funerare din toată lumea culturii arhaic-tradiționale, în vol. *Mioriția. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Ed. Academiei, 1964, p. 491—530.

[30] Lucru definitiv recunoscut o dată cu demonstrația făcută de Gheorghe Ciobanu asupra ritmicii comune prezentate de fondul melodic al cîntecelor de colind și al cîntecelor de joc. V. studiul *Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor*, în „Revista de Folclor", 9 (1964) nr. 1, p. 33—70.

[31] Cf. Maurice A. — L. Louis, *op. cit.*, p. 75.

[32] Cf. O. Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 31.

[33] V. C. Sachs, *op. cit.*, p. 42—44, 61—62.

[34] Art. *Fierbinții de Jos — vatră folclorică. Hora satului*, în „Steagul Roșu", an XXII, nr. 6687, 29 XII 1970.

[35] Romu Ionești, la fel ca alți localnici, își păstrează și acum, ca pe un obiect venerabil, faimosul său costum de dimie (lînă țesută la război) care i-a onorat majoratul tradițional.

LE SENS CONSACRANT DE LA DANSE EN TANT QUE GESTE CULTUREL ET ACTE DE CRÉATIVITÉ SPIRITUELLE

Résumé

Tenant compte que le trajet de la manifestation et de l'objectivation du contenu réel du geste culturel est celui à partir du l'intérieur vers l'extérieur, du sujet et de la subjectivité vers l'objet et l'objectivité, de l'intention et l'intuition de la conscience vers la manifestation phisique-empirique, corporelle-plastique de la danse, nous nous proposons de poursuivre et de commenter le niveau dernier et originaire de la signification et du rôle detenus par la danse et par la pratique de la danse. Ceux-ci pourraient être nommées génériquement à l'aide du terme de *confirmation*.

Il faut préciser quelques aspects déterminés de la dialectique sens — valeur —fonction.

La conviction qui résulte de la mythologie universselle est que la signification d'état d'esprit procuré par la danse est celle de *la (re)connaissance et de la validation de l'objectivité et de la certitude ontique de l'existence*. La fonction primordiale de la danse c'est de consacrer le monde *comme tel*. La danse prouve une imanente et apophatique réalisation/subjectivation/connnaissance intérieure de la réalite.

La choréographie populaire roumaine réclame le sens consacrant de la danse. Les exemples cités du folklore roumain nous démontrent la vitalité et la profondeur de cette fonction originaire de la choréologie autochtone. Les danses non-spécifiques, d'après le contexte culturel et coutumier spécial, deviennent consacrantes. L'événement initiaque de l'entrée des nubils dans la danse du village („intrarea în hora satului") constitue la manifestation par excellance de la danse en tant qu'acte consacrant.

BUSUIOCUL ȘI VÎRSTA DRAGOSTEI

STANCA CIOBANU

În multiplele credințe și practici rituale a căror semnificație este asigurarea împlinirii maritale se face apel la o numeroasă și variată recuzită din lumea înconjurătoare — din gospodărie, casă, sat, din lumea vegetală și animală.

Din considerarea plantelor investite cu rol ritual se poate desprinde următoarea observație : în fiecare eveniment ordonat în termeni ceremoniali există mai multe elemente prezente, dar pentru fiecare una singură este planta însemn. Dacă în obiceiurile de primăvară este „ramura verde de pom", la obiceiurile de iarnă „ramura înmugurită", la deschiderea acestui ciclu (la Sf. Andrei) „usturoiul" , la înmormîntare „bradul", la nuntă „mărul", în obiceiurile de seceriș „mănunchiul de spice", la Ispas „leușteanul", la Sînziene „florile de sînziene", la Rusalii „pelinul" etc., pentru vîrsta tînără, constant preocupată de împlinirea maritală, deci pentru acțiunile din acest set, este „busuiocul". De aceea, nu vom face decît să desprindem semnificația busuiocului ca însemn al unei etape existențiale (deși el este prezent și în alte contexte rituale) și numai a lui, deși și alte plante (ca mătrăguna, năvalnicul, arțarul, socul ș.a.) îi sprijină funcționalitatea.

Nu este întîmplătoare procurarea busuiocului apt de a folosi practicilor premaritale ; proveniența îi conferă statut de element semnificant în acțiunile care fac apel la el. Se pare că el trebuie să fi trecut în prealabil proba aptitudinii rituale, deoarece a aparținut oficianților unor rituale laice : „Fata [. . .] lua busuioc de la clopotul urătorilor în ajunul Sf. Vasile" [1] sau oficianților unor rituri religioase : „busuioc luam dă la popa, da, cîn' mergea, venea preoți la Sf. Ion venea cu pămătufu ăla și noi luam busuioc" [2] sau chiar de la alți posesori interesați în utilizarea lui : „La fetele mai frumoase, caută flăcăii de dă buzna și le fură stiva de busuioc din grădină"[3]. Un alt aspect precizat în procurare este și limitarea temporală a acțiunii la zile purtătoare de marcă ceremonială : „fata [. . .] merge sîmbătă seară, după toacă [. . .] cînd e cerul senin, în grădină cu flori cu o ulcică de apă proaspătă în mînă și [. . .] rupe un mănunchi de busuioc" [4].

Este cu atît mai accentuată funcția lui premaritală, cu cît folosirea în acest sens este prefigurată încă de la vîrsta primei copilării. În măsura în care obiceiurile de la naștere numesc preocuparea împlinirii viitoarei căsătorii, busuiocul este unul dintre elementele prin intervenția cărora se manifestă acest interes ; „ați uitat să puneți busuioc [în scăldătoare], doar vi-i voia să nu se mai însoare cît e lumea, că cine l-a mai îndrăgi de nu i-om pune busuioc în scăldătoare" [5] sau „se duce numaidecît creangă de busuioc la rodini, ca să fie copilul plăcut ca busuiocul" [6]. O explicație imediată a acestei indicații este „Se face acest lucru pentru că busuiocul însemnează ca nou născutul, și mai ales dacă e copilă, să fie curată, iubită și atrăgătoare ca busuiocul" [7]. De asemenea, dacă la vîrsta premaritală visul,

stimulat și cu ajutorul busuiocului, este unul dintre canalele de obținere a informației despre ursit, la vîrsta la care ne referim acum, mamei i se oferă o posibilitate similară : „Lîngă patul lehuzei și al copilului se punea [. . .] cîta de busuioc, ca să viseze mama peste noapte" [8]. De la naștere la împlinirea căsătoriei este parcursul de care se interesează și basmul fantastic. Iar dacă eroul născut în mod miraculos și care are de înfruntat aventura eroică pentru a obține realizarea cuplului se numește și „Busuioc" lucrul are explicații posibile în întreaga semnificație a busuiocului. Eroul „se naște din vedere" („Busuioc și Musuioc" de D. Stăncescu[9]) sau dintr-o floare („Busuioc și Maghiran" de Gr. Sima[10]). Busuiocul apare apoi, la vîrsta copilăriei, ca posibilitate a metamorfozei copiilor excepționali („Copiii cu părul de aur" de P. Ispirescu[11]). Eroul cu acest nume înfruntă probele pentru căsătorie („Busuioc cel frumos" de T.M. Arsenie[12] sau „Jumătate de om" de E. Sevastos[13]). Încă mai evidentă este semnificația busuiocului într-o situație specifică basmului — recunoașterea calității eroului — dezvăluire căreia îi urmează rezolvarea situației : „. . . la bucătărie el a pus degetul la bucatele care se gătea pentru mireasă. Și bucatele miroseau a busuioc. Și cînd a mers acolo de i-a dus bucatele miresei să mănînce i-a mirosit bucatele a busuioc [. . .]. Și cum a văzut că miroase a busuioc i-a dat în gînd că-i el" [14].

O maximă diversitate în folosire o are pentru vîrsta la care funcționează ca însemn, după cum o indică și cîntecul liric : „Busîioace, busîioace,/ Răsări-o-ai nu ti coaci,/ A di ci să nu mă coc/ Mă ieu fetili la joc,/ Și flăcăii-n pălărie/ Și se duc la cununie" [15] sau „Foaie verde mărăcină,/ Mă mîna mama-n grădină/ După bosîioc albuț/ Să fac pană la drăguț" [16], ca și cîntecul ritual al miresei : „Ia-ți mireasă ziua bună/ [. . .]. De la strat de busuioc/ De la flăcăi de la joc"[17]. Nu este întîmplătoare nici atestarea unui dans ritual de nuntă care poartă numele plantei și care se joacă de trei ori pe după masă, ca și noaptea în timp ce tinerii sînt în camera nupțială[18].

Cea mai frecventă folosire a busuiocului este pentru a însemna un obiect anumit, așa cum înseamnă și pe purtătorul condiției sociale a precăsătoriei : „Fă-mă, doamne, ce mi-i face,/ Fă-mă fir de busuioc/ Să mă pună badea-n clop" [19]. Însemnarea se face în preajma casei, în casă sau în afara ei, deci în relație cu locul aparținînd celui interesat de realizarea însemnării. Cu busuioc se înseamnă parul în urma numărării, par care va comunica date referitoare la viitorul soț : „. . . fetele numărau [la Anul nou] parii de la gard în ordine inversă. La ultimul legau [. . .] un struț de busuioc"[20]. În spațiul casnic el se asociază frecvent marcării pragului a cărui trecere în zilele de sărbătoare devine semnificativă, cu repercusiuni în provocarea informației despre posibila și dorita căsătorie : „fata ori flăcăul pun rămurică de busuioc și mărgele pe pragul ușei ca astfel cînd preotul intră în casă, să treacă peste ele. Apoi le ia și le pun noaptea sub căpătîi, ca să viseze pe ursitul ce are să-l ia" [21]. De altfel, această asociere de obiecte este comentată și de textul liric : „Să semene busuioc/ Să-l pună pruncii-n colop/ Și fetele la mărgele/ C-atuncea mi-i drag de ele" [22]. În afara casei, busuiocul se regăsește în locurile purtătoare de semnificație premaritală din suita de practici pe care le întreprind tinerii : „Fetele pun busuioc la ghizdurile fîntînei, dacă a doua zi găsesc busuiocul cu promoroacă pe el, fata se va mărita în acea iarnă" [23]. În vederea căsătoriei, busuiocul este dus și la un izvor, unde cu el are loc spălarea rituală :„Fata care dorea să se mărite în anul acela se ducea în dimineața zilei de Anul nou, înainte de răsăritul soarelui, la un izvor și se spăla pe față, ținînd în

mînă un ban de argint și busuioc" [24]. De altfel, în spălarea ca act ritual busuiocul este o prezență marcată : la scalda copilului ; la Sîn Toader „fetele pun într-o strachină apă curată, apoi busuioc" [25] ; în apa scaldei care asigură succesul la joc : „se scaldă în apa de pîrîu descîntată de 3 ori cu floarea dragostei : Și-n mîna stîngă busuioc/ Să mă ia feciorii la joc" [26]. De reținut că și udarea rituală din timpul nunții beneficiază de prezența busuiocului : „Mireasa stropește cortegiul [. . .] cu apă și cu mănunchi de busuioc ca să-i meargă bine"[27]. După procurarea prin rapt, în ajunul Anului nou, este folosit la fel : „fura busuioc de la clopotul băieților [. . . .] le trebue de pus în lăutoare, doar a fi și ele dragi la lume ca și urătorii" [28]. Adeseori este purtat cu sine pentru protejarea purtătorului și asigurarea împlinirii acțiunii de determinare a informației premaritale : „În noaptea de bobotează, ca să-și viseze cineva ursitul, să ia un fir de busuioc din mătăuzul cu care botează în acea zi și să doarmă cu el în urechi" [29] sau „la culcare [fetele] își leagă la degetul cel mic de la mîna stîngă un fir de busuioc [. . .]. În acea noapte își va visa alesul inimei" [30]. La brîu este purtat atunci cînd menirea lui este de a asigura buna desfășurare a jocului : „pun busuiocul sub brîu și așa se pornesc apoi la joc [. . .] cred ele că toți feciorii trebuie să se bată după dînsele și să le joace"[31]. La fel e considerat și busuiocul purtat în păr : „busuiocul se samănă de dragoste în ziua de Sf. Gheorghe în zori și-l stropesc din gură. Cu acela se gătesc fetele cînd merg la joc, punînd în cap sau în brîu" [32]. De aceea e menționat și în textele de incantație al căror scop este obținerea performării jocului : „Fir de busuioc,/ Eu oi intra-n joc,/ Tu să-mi dai noroc" [33]. Este numit și în textele de aceeași factură a căror finalitate este înlăturarea rivalelor la joc : „Hîș, cioare negre, buhoase,/ Că eu sînt N. cea frumoasă/ Dintre fete cea aleasă./ Eu sînt floarea satului,/ Crucea busuiocului/ Și fruntea norodului,/ Dragostea feciorilor/ Și fala voinicilor" [34]. Prezența busuiocului la joc, instituție cu pregnantă semnificație premaritală, este comentată și de textul liric propriu-zis : „Busîioace, busîioace,/ Răsări-o-ai nu ti coaci,/ A di ci să nu mă coc/ Mă ieu fetili la joc" [35] sau „Să răsară busuioc/ Să mă duc cu el la joc" [36], ca și în strigătura de joc : „Tot pe loc, pe loc, pe loc,/ Pe de lături busuioc,/ Busuioc de mirosat/ Ca fata de măritat" [37]. Atragerea feciorilor prin mijlocirea busuiocului se face și în marcarea drumului : „fata rupe un mănunchi de busuioc [. . .] se duce pe acolo pe unde cugetă că vor trece feciorii și stropește o parte de loc pînă în pragul ușii de la casă. Din busuioc o parte o rupe și o presură pe cale unde cugetă că vor veni la dînsa feciorii" [38]. Textul cîntecului liric îl numește cu posibile rezonanțe magice în determinarea dragostei și a dobîndirii partenerului dorit : „Pe vale la Cătănești/ Busuioc să răsădești/ Cătăneștii toți să moară/ Numai unul să rămîie/ Care mi-a fost drag și mie" [39].

O altă constantă prezență în practici premaritale o are busuiocul ca o componentă obligatorie a unor grupuri de obiecte. Este nelipsit de la „puntea" care se pune la apă de Anul nou : „De punte se leagă [. . .] o steblă de busuioc" [40]. Busuiocul se află și printre obiectele care însoțesc usturoiul păzit la Sf. Andrei : „. . .pun pe sobă usturoiul, o garafă cu vin, covrigi, zahăr, o cordică roșie și busuioc" [41]. La fel este menționat în preajma fiecărei verigute ce se cufundă în apă la terc : „Verigutele le bagă într-un vas cu apă și cu un fir de busuioc le învîrt în vreme ce cîntă" [42]. Împreună cu alte obiecte el este mediator al revelației visului la Anul nou : „. . . fetele pun sub perină cînd se culcă o opincă cu sare [. . .], busuioc, un fir roșu de lînișoară" [43], la Crăciun : „fetele iau busuioc din sfîștiocul

popei şi-l pun sub căpătîi ca să-şi viseze iubitul" [44] sau la Sîn Toader : „busuioc [. . .] sub cap în partea unde dorm cu capul [. . .] ca să-şi viseze şi peţitorii"[45]. Faptul că e benefic dragostei este comentat şi în cîntecul liric : „Fată, nu sămîna busuiocul/ Cu frunza rară/ Că te-or da flăcăii-afară ;/ Samînă busuiocul/ Cu frunza creaţă/ Să te strîngă toţi în braţe" [46]. Legat aici şi de joc, dar şi de acţiunea semănării plantei cu efecte ulterioare, sămînţa lui devine simbol al începutului de dragoste : „Busuioace, nu te-ai coace,/ Nici sămînţă n-ai mai face,/ Că din sămîncioara ta/ Se-nfiripă dragostea"[47] sau „Dragostea de un' se-ncepe ?/ Din inele şi din bete,/ Vara din busuioc verde" [48]. El este simbol al acestui început, ca şi al dragostei împărtăşite sau nu : „Frunzuliţă foi de foi,/ Mîndră cînd ne iubeam noi,/ Ţinea busuiocul foi ; /Dar de cînd noi ne-am lăsat/ Busuiocul s-a uscat" [49]. El este şi martor al întîlnirii tinerilor : „Frunză verde peliniţă,/ Mă dusei în grădiniţă,/ Să-mi plivesc busuiocu/ Şi-mi găsii ibovnicu/ Cu cal negru pîntănog/ Priponit în busuioc" [50] sau „Busuioc, floare cătată,/ Hai mîndruţă de-mi arată/ Unde ne-am iubit odată" [51].

Se confirmă prin toate acestea faptul că busuiocul este însemn al vîrstei premaritale şi al instituţiilor ei. E prezent în textele proprii acestor contexte de manifestare. Am numit cîteva texte proprii jocului, dar şi cele ale şezătorii fac apel la busuioc : „Busuioace verde cu flori,/ Mai şideţi cu noi, feciori !/ Busuioc verde-nchitat,/ Şezut-am, fete, bugat ! " [52]. Fără a insista aici asupra funcţiei premaritale a colindatului, subliniem neîntîmplătoarea prezenţă a busuiocului în textele de urare. Este numit în urarea directă de tipul : „Şi-o chită de busuioc,/ Dă-i, doamne, gazdii noroc" [53], dar şi ca argument al atracţiei pe care o exercită fata : „Junelui bun,/ De ce june nu te-nsori ?/ Da mă las pă primăvară/ Să sădesc o grădioară,/ O grădină ş-o fîntînă/ În grădină floricele/ Să vină fete la iele ;/ Car' alege busuiocu/ Aceia-i mai cu nărocu" [54]. În textele de colindă, pe lîngă indicarea lui ca podoabă sărbătorească a casei, busuiocul revine ca însemn al vîrstei, în motive poetice ca : „Vine Crăciunu' pe sară/ De-a veni, de n-a veni,/ Mîndru-n casă mni-oi tomni,/ La ferești, pene domnești,/ La obloace busuioace" [55]. Busuiocul este menţionat ca dar în ritualul urării, semnificativ pentru căsătoria pe care o numeşte colinda în urare : „Dară daru ce-şi aduc ?/ Cruce sfîntă-n mîna stîngă,/ Şi de-a dreapta busuioc", variantă despre care M. Pop spune că „Fiecare dar destinat unei anume categorii poartă o semnificaţie precisă. Busuiocul şi trandafirul sînt dăruite flăcăilor şi fetelor în semnul viitoarei căsătorii" [56].

Busuiocul este prezent şi în alte acţiuni rituale ale grupului de feciori destinate fetelor, acţiuni cu sens evident prenupţial. Astfel, udatul fetelor la Sf. Ion : „făcea mototolu, să făcea mototolu cu beteală [. . .] punea busuioc [. . .] să ducea dimineaţa la fîntîn-acolo [. . .] şi-i da băiatu cu mototolu-n frunte" [57]. În mod asemănător se face chemarea indirectă a feciorilor la Sf. Gheorghe, cînd are loc o manifestare similară, fiind vorba de o ademenire discretă din partea fetelor : „Fetele [. . .] pun [. . .] cîte un fir de busuioc afară la pătul sau la coşar, ca să-şi încerce norocul. Au însă grijă să-l ascundă bine spre a nu putea fi găsit de flăcăi" [58], provocare pomenită şi în practicile de An nou : „o farfurie frumoasă, o batistă, [. . .] busuioc [. . .] o pui undeva pitită şi băiatu vine ş-o caută" [59].

O ultimă menţiune pe care o facem pentru contexte cu încărcătură premaritală este plecarea în cătănie, care prilejuieşte un rămas bun ceremonial, actualizat în texte care nu de puţine ori şi nu înîmplător numesc însemnul : „Te duci badeo-n cătănie/ Lasă-mi grădina ta mie/[. . .] Sămă-

na-voi busuioc/ Că mă lași cu mare foc"[60] sau „— Busuioc, roșu pătat/ Cine foc te-a semănat?/ — Catane cînd au plecat!/ — De plivit cin' te-a plivit?/ — Cătane cînd au sosit!/ — De cules cin' te-a cules?/ — Cătanele cînd au mers!"[61].

Prezența busuiocului în etapa de vîrstă care ne interesează și manifestările ei este un extras din neîntrerupta prezență a lui, alături de alte plante, pe parcursul întregii vieți a omului: „Bradul, busuiocul, mărul, usturoiul, tămîia etc. au fiecare însemnătatea lor la botez, nuntă și înmormîntare, deschizînd și încheind ciclul vieții umane"[62].

Și, deoarece considerăm busuiocul ca aparținînd pregnant etapei premaritale, vom încheia cu un argument al poeziei lirice care numește etapa de la precăsătorie la căsătorie împlinită prin metafora devenirii acestei plante: „Busuioc cu foaie lată,/ Cine te-a sădit pe baltă?/ Lelița cînd era fată;/ Busuiocul a-nflorit,/ Lelița s-a logodit;/ Busuiocul s-a uscat / Lelița s-a măritat"[63].

NOTE

[1] Artur Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, Ediținea Academiei Române, București, 1915 (Din viața poporului român. Culegeri și studii), p. 107; altă consemnare: „es într-adins să poată fura busuiocu de la clopotul băieților după care umblă ca după iarba de leac", cf. „Șezătoarea", vol. III, p. 180.

[2] *Texte dialectale Muntenia*, Editura Academiei R. S. România, 1973, vol. I, p. 63—64, din Rucăr—Argeș; de altfel legătura între interesul tinerilor pentru plantă și apartenența ei la ritualul religios este exprimată și în textul cîntecului liric: „Busuioc după dumbravă / Ce te coci așa degrabă? / Musai ie mi să mă coc / Că mă pun feciorii-n clop / Și fetele la bertiță / Și popa la chidelniță", cf. AICED, inf. 1040, din Butan—Bihor, 1939; legenda despre prezența busuiocului în preajma nașterii excepționale explică și ea această legătură: „Dintre flori singur busuiocul [...] a răsărit împrejurul lui, l-a cuprins și l-a acoperit tot și de aceea preotul nu poate face aghiasmă fără busuioc", cf. E. Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică, vol. I, Cernăuți, 1903, p. 130. Procurarea busuiocului la bobotează este explicată și de practica premaritală: „De aici înainte încep peștitele", deoarece se zice că „împrăștie popa cu busuiocul peștitorii în toate părțile", cf. Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Editura Minerva, București, 1970, p. 342.

[3] AICED, inf. 9367, din Negrilești—Vrancea, 1951.

[4] Simion Florea Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893, p. 95.

[5] Elena Sevastos, *Nașterea la români*, Studiu istorico-etnografic comparativ, Iași, 1892, p. 236.

[6] E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 129.

[7] Tudor Pamfile, *Crăciunul. Sărbătorile la români*. Studiu etnografic de... (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediținea Academiei Române, București, 1914, p. 83.

[8] D. Chelcea, *Obiceiuri în legătură cu viața omului în Pătaș și Borlovenii Vechi*, în „Revista de folclor", 3 (1958), nr. 3, p. 56—57.

[9] Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978, p. 429.

[10] *Ibidem*, p. 403.

[11] *Ibidem*, p. 276.

[12] *Ibidem*, p. 443—444.

[13] *Ibidem*, p. 444.

[14] AICED, inf. 10635, din Izverna—Mehedinți, 1950.

[15] AICED, inf. 20773, din Buhalnița—Bacău, 1955; cf. și Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 605.

[16] Enea Hodoș, *Poezii poporale din Banat*. Culegere publicată de..., I, Caransebeș, 1892, p. 214.

[17] AICED, inf. 6239, din Hălăucești—Bacău, 1949.

[18] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 579 și 448.

[19] Ion Bradu, *Alină-te dor, alină*. Culegere de folclor poetic întocmită de..., [Oradea, 1968], p. 142, tip *B 379, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic, I, Editura Academiei R. S. România, 1985, p. 193.

[20] Gh. Pop, I. Chiș Șter, *Graiul, etnografia și folclorul zonei Chioar*, Baia Mare, 1983, p. 386. Alte mențiuni: „o parte din fete se furișează în grădinile închise cu pari. Cu ochii închiși fiecare numără parii de la nouă înapoi. Parul socotit nr. 1 e legat cu busuioc", cf. „Albina", an XXXIX, nr. 1, 3 ian. 1936, p. 2; „Se duc mai multe fete care le pasă de măritat și care vrea să știe și numără parii din gard de la unu pînă la zece și înapoi și care rămîne îl leagă cu fir roșu și busuioc", cf. AICED, inf. 2654, din Bărbătești—Gorj, 1939.

[21] „Ion Creangă", an II, nr. 3, martie, 1909, p. 64, din Urziceni—Ialomița.

[22] *Folclor din Transilvania*. Texte alese din colecții inedite, I, Editura pentru literatură, București, 1962, p. 43.

[23] „Izvorașul", an XXI, nr. 3, 1940, p. 98. Alte mențiuni: „În sara lui Sf. Vasile, fetele pun busuioc la partea de jos la ghizdurile fîntînei. Dacă a doua zi găsesc busuiocul promorocit, fata se va mărita în iarna aceea; iar dacă busuiocul nu-i promorocit, fata nu se va mărita atunci", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 39, din Tătărași—Suceava; „În unele sate este obiceiul ca fetele în noaptea de Sf. Vasile să puie cîte o steblă (cracă) de busuioc în gărduțul de la puț sau în strașina casei, iar dimineața în răvărsatul zorilor se duc să își vază fiecare stebla de busuioc; dacă o găsește cu brumă pe ea, zice că are noroc; iar aceea care nu găsește brumă pe stebla ei, zice că n-are noroc", cf. „Ion Creangă", an II, nr. 1, ian., 1909, p. 11, din Urziceni—Ialomița; „Seara în ajunul Bobotezei, fetele mari pun o cracă de busuioc uscată pe ghizdurile puțului, apoi se gîndesc la un flăcău pe care voesc a-l lua în căsătorie, și dacă dimineața va găsi acel busuioc umed, îl va lua, altfel, nu", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 364; „Fetele pun busuioc în gard și a căreia va fi dimineața cu brumă, aceea va lua bărbat bogat, iar dacă nu va fi cu brumă, va lua sărac", cf. „Șezătoarea", an I, nr. 5, 1892, p. 146; „pun, ca și la Bobotează, în ajunul Sf. Gheorghe, cîte un fir de busuioc afară la pătul sau la coșar, ca să-și încerce norocul", cf. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*. vol. III, Ediția Academiei Române, București, 1901, p. 275.

[24] Gh. Pop, I. Chiș Șter, *op. cit.*, p. 389.

[25] Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, vol. II, Ediția Academiei Române, București, 1899, p. 89.

[26] Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal* (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediția Academiei Române, București, 1908, p. 64. Altă mențiune: „Într-o ulcică cu apă neîncepută se pune busuioc, un ban de argint și o coadă din pană de păun și înainte de a merge la joc se spală cu acea apă", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 366.

[27] Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 439.

[28] „Șezătoarea", vol. III, p. 180. Altă mențiune: „Fata care va lua busuioc de la clopotul urătorilor în ajunul Sf. Vasile, seara, și dacă se va spăla cu el, va fi dragă la flăcăi", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 107.

[29] „Șezătoarea", vol. VI, 1901, p. 62, din Adamești—Teleorman.

[30] „Izvorașul", an XXI, nr. 3, 1940, p. 100. Alte mențiuni: „seara la culcare, își leagă la degetul cel mic de la mîna stîngă un fir de busuioc[...] cu puțină lînă. În noaptea aceea își va visa alesul inimii", cf. „Ion Creangă", an VI, nr. 1, ian. 1913, p. 21, din Larga—Bacău; „... crenguță de busuioc o leagă fata sau flăcăul la un deget cu ață roșie [...] se culcă imediat cu gîndul la ursit sau ursită. Este credința că acesta sau aceasta îi va apărea în vis", cf. Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983, p. 581.

[31] Simion Florea Marian, *Vrăji* [...], p. 85.

[32] E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 131. Altă mențiune: „Fetele pun la codițe busuioc luat de la steagul bisericii, ca să se uite băieții la ele ca la steag", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 39.

[33] Simion Florea Marian, *Sărbătorile* [...], vol. III, p. 104. Altă variantă: „Cum este busuiocul dintre toate florile, dintre toate odoarele, cum nu poate intra popa în biserică fără busuioc și fără de isop, așa fără mine flăcăii să nu poată în joc", cf. „Șezătoarea", an XXXII, vol. XX, nr. 7, 1924, p. 95.

[34] Simion Florea Marian, *Vrăji* [...], p. 60—61.

[35] AICED, inf. 20773, din Buhalnița—Bacău, 1955.

[36] Sebastian Bornemisa, *Cîntece de dragoste*. Adunate de..., Cluj, [f.a.], tip *B 408, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 200.

[37] Pompiliu Pârvescu, *op. cit.*, p. 49. Altă strigătură: „Dragu mi-i cu cine joc / Că-m miroase a busuioc", cf. AICED, inf. 12584, Covăsînț — Arad, 1949, tip C.4.430, cf. Stanca Ciobanu, *Catalogul tematic al poeziei lirice orale românești satirice și de joc*, ms.

[38] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 96.

[39] Sebastian Bornemisa, *op. cit.*, p. 25, tip B 131, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 157.

[40] C. Rădulescu Codin, D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele.* Culegere din părțile Muscelului de... (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediținea Academiei Române, București, 1909, p. 353. Alte mențiuni: „fetele pun într-un vas cu apă o cracă de busuioc și una de măr, apoi o para de argint cu punte", cf. Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 363; „La Anul nou, fetele scot noaptea afară un vas cu o creangă de măr dulce, o chită de busuioc uscat și o monedă [...] numite punte", cf. Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.* Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu, Editura Minerva, București, 1976, p. 353; „Fetele se duc apoi în grădină și rup două crăci de măr dulce [...]. Peste ele pun un alt bețișor tot de măr dulce, dar împodobit cu busuioc și alte flori [...] și cu un bănuț [...] acestea constituiesc ceea ce se numesc punți", cf. „Albina", an XXXVII, nr. 1, 5 ian. 1934, p. 6; „De vrei să știi cum are să-ți fie ursitorul, ia din fuiorul preotului cîteva fire de cînepă ș-o crenguță de busuioc de dragoste", cf. Elena Sevastos, *Nunta la români.* Studiu istorico-etnografic comparativ, Ediținea Academiei Române, București, 1889, p. 10; „fetele [...] fac punte din surcele de alun, arțar și scaete, la capătul cărora pun busuioc", cf. Gh. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă* (Din viața poporului român. Culegeri și studii), Ediținea Academiei Române, București, 1914, p. 263.

[41] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 16.

[42] „Izvorașul", an X, nr. 11—12, 1931, p. 198—199.

[43] „Șezătoarea", an XXX, vol. XVIII, nr. 1, 1922, p. 25.

[44] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 273.

[45] Simion Florea Marian, *Sărbătorile* [...], vol. II, p. 89.

[46] „Tudor Pamfile", an I, nr. 2, martie 1923, p. 29.

[47] *Folclor din Oltenia și Muntenia.* Texte din colecții inedite, V, Editura pentru Literatură, București, 1970, p. 672, tip A 20, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 101.

[48] AICED, inf. 25549, Cîmpulung — Argeș, 1963, tip A 30, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 102.

[49] „Șezătoarea", V, nr. 5—6, 1899, p. 93.

[50] E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 172.

[51] AICED, mg. 2532 r, Florești — Dolj, 1963, tip C 285, cf. Sabina Ispas și Doina Truță, *op. cit.*, p. 308.

[52] Ion Bradu, *Din folclorul obiceiurilor bihorene*, Oradea, 1970, p. 132.

[53] *Ibidem*, p. 225. Ca simbol al genericului „noroc" apare și în cîntecul liric: „Am semănat busuioc / Și n-a răsărit deloc / Văd bine că n-am noroc" cf. AICED, inf. 730, Gliganul de Sus — Argeș, 1949.

[54] Elena Bogariu, Corneliu Bogariu, *Colinde hunedorene*, culese de..., p. 132—133, ms.

[55] Traian Mîrza, I. Szenik, Gh. Petrescu, Z. Dejeu, M. Bejinaru, *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, p. 155.

[56] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, p. 47. Altă variantă: „Duminică dimineața s-a sculat / Pe ochișori s-a spălat / Și-n rochiță s-a-mbrăcat / [...] În mîna stîngă ducea busuioc / [...] Didița băieților / Busuiocu fetelor / Vîzdoagele babelor, / Rujele mătușelor", cf. E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, p. 67.

[57] *Texte dialectale Muntenia*, I, p. 471, din Suhaia — Teleorman. Altă mențiune: „Iei vine to' cu cădelnița și cu busuioc. Vine mult, vo cinsprezece inș. Pă care le prinde la puț le udă cu apă", AICED, inf. 3764, Virtej — Ilfov, 1943.

[58] Simion Florea Marian, *Sărbătorile* [...], vol. III, p. 275.

[59] *Texte dialectale Muntenia*, II, p. 16.

[60] *Culegere de doine, strigături și chiuituri ce se obicinuiesc la jocurile și petrecerile noastre poporale*, Brașov, 1922, p. 205.

[61] *Antologie de literatură populară*, vol. I, *Poezia*, Editura Academiei R.P.R., București, 1953, p. 108.

[62] Const. Drăgulescu, *Unele considerații asupra folclorului botanic din Mărginimea Sibiului*, în „Studii și comunicări", Sibiu, 1981, p. 55.

[63] *Folclor din Oltenia și Muntenia* [...], V, p. 672.

MOȘII DE PESTE AN ÎN ZONA LĂPUȘ

(I)

PAMFIL BILȚIU

Neamul celor vii păstrează legătura cu neamul celor dispăruți prin rituri și obiceiuri.

Obiceiul comemorării celor dispăruți, în spațiul zonei Lăpuș, s-a conservat în mai multe așezări, în formele sale vechi, în chipul unei manifestări complexe, care cuprinde o întreagă gamă de acte ceremoniale și practici ritualice-magice.

Ca și în alte regiuni ale țării, cultul strămoșilor, în zona Lăpuș, cunoaște pînă astăzi o intensitate deosebită, pe care o descoperim, mai întîi, în numărul mare de zile consacrate comemorării celor dispăruți, zile ce traversează un întreg an calendaristic. Datele fixe, care au îndătinat repetarea întregului ceremonial de venerare a răposaților, înregistrează diferențieri de la o localitate la alta : se fac Moși la Joia Mare, Paști, Rusalii în satul Groșii Țibleșului ; la Florii, Joia Mare, Paști, Rusalii în Boiereni ; la Paști, Rusalii, Sf. Haralambie (10 februarie) în satul Larga ; la Arhanghelii Mihail și Gavril (8 noiembrie), Florii, Paști, Rusalii în Poiana Botizii ; la Florii, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril, Crăciun în Cupșeni. La Ungureni, Moșii au loc la Florii, Vinerea Mare, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril ; la Costeni, de Florii, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril, Sf. Nicolaie. La Libotin se fac Moși la Vinerea Mare, Paști, Rusalii, Cuvioasa Paraschiva (14 octombrie) ; la Dobric se țin la Arhanghelii Mihail și Gavril, Paști, Rusalii, Intrarea în Biserică (21 noiembrie) ; la Rogoz morții se comemorează la Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril ; la Lăpuș la Joia Mare, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril ; la Stoiceni la Florii, Paști, Rusalii, Arhanghelii Mihail și Gavril. La Cufoaia, Rohia, Inău și Borcut se fac Moși doar la Paști și Rusalii. Este posibil ca numărul ciclurilor să fi fost mai mare și să se fi restrîns, cu mai multe decenii în urmă, datorită procesului de dezagregare, ca urmare a situării acestor așezări în apropierea orașului Tg. Lăpuș[1].

Sub aspectul structurii, ceremonialul Moșilor este compus din secvențe distincte : 1. împărțirea darurilor la mormînt ; 2. masa de pomană. La marile sărbători din ciclul primăverii, cînd obiceiul atinge maximum de complexitate, înregistrăm mai multe secvențe, al căror număr diferă de la o localitate la alta, fiind influențat și de ciclul la care se practică. La Florii, în mai multe sate, ceremonialul Moșilor se desfășoară pe parcursul a trei secvențe : 1. împărțirea darurilor la mormînt ; 2. ridicarea vaselor cu semințe din biserică, depuse acolo cu o săptămînă înaintea începerii postului și așezarea lor la masa de pomană ; 3. masa de pomană. În unele localități, la Moșii de Paști înregistrăm trei secvențe : 1. împărțirea darurilor la cimitir ; 2. masa de pomană ; 3. masa de pomană cu întreg satul, care are loc a doua zi.

La Rogoz și Lobotin masa de pomană la Moșii de Paști este precedată de o secvență în plus, și anume urcarea feciorilor în foișorul tur-

nului bisericii, de unde lasă în jos funii și apoi ridică cu ele darurile oferite de fete.

Secvențele, la rîndul lor, se subîmpart. Secvența de la cimitir cuprinde : a) împărțirea darurilor ; b) petrecerea cu țuică și c) „încuscrirea".

Pentru ca obiceiul să se poată împlini plenar, în virtutea funcțiilor pentru care a fost creat, sînt necesare pregătiri intense, din timp, începînd cu procurarea făinii pentru colaci, a lemnelor pentru copt, a vopselelor pentru ouă, a vaselor ce urmează a fi oferite de pomană.

Toiul pregătirilor are loc în ajunul fiecărui ciclu, cînd se prepară colacii și se încondeiază ouăle, operație migăloasă, care începe chiar cu două zile înainte. În cadrul pregătirilor, un loc important îl ocupă prepararea prinosului, îndulcirea băuturilor, prepararea bucatelor și a darurilor ce urmează a fi oferite ca pomană, în funcție de prescripțiile fiecărui ciclu în parte. Nici o familie nu omite întocmirea cu prioritate a listelor cu toți cei dispăruți din familie, liste ce vor fi date preotului.

Pentru a se putea achita de obligațiile stipulate de obicei, familiile sărace erau nevoite, cel mai adesea, să presteze munci la cei avuți pentru a putea primi cantitatea de alimente necesară : făină, ouă, mere etc. „Făcè săracii zîle la găzdac, api căpăta 2—3 cupe de grîu, farină, le da și ouă, și mere, ori ce-i mai trăbuiè să poată sta la moși" [2].

Perioada rezervată pregătirilor ocazionează și rituri preparatorii, cu adînci implicații în funcțiile obiceiului.

Prepararea prinosului urma prescripții ritualice îndătinate, riguros respectate. Ea cade în sarcina unei femei cu un statut aparte, care se numește „prinosiță". În cele mai multe sate aceasta trebuie să fie văduvă (Ungureni, Lăpuș, Cufoaia, Dobric, Libotin, Cupșeni etc.). În alte așezări ale zonei, funcția de prinosiță nu o putea exercita decît „o femeie curată și cinstită" (Grosii Țiblesului, Inău, Boiereni, Ungureni). Funcția de prinosiță nu este încredințată decît unei femei de o conduită aparte, etichetată drept „o văduvă sfîntă" (Rogoz, Poiana Botizii).

Spița de neam avea implicații și ea în statutul prinositei. La Lăpuș, aceasta este „o rudenie pă vatră", adică din familie de frunte, de vază. La Grosii Țiblesului, de asemenea, funcția de prinosiță o îndeplinea o femeie „din neam mare".

Atari condiții puteau, desigur, asigura împlinirea rosturilor prinosului. De aici și unele credințe generate de încălcarea statutului prinositei. La Lăpuș, prinosița care nu îndeplinea aceste condiții era considerată „nebună" și se credea că nu își poate exercita funcția. „La aceie nu-i cresc prinoasăle, ba i să rumpe și alutatu de nu îl putè nici asoga" [3]. Ulterior, prin propaganda creștină, funcția de prinosiță a început să fie preluată de prescurăreasa bisericii.

Tradiția nu admite ca prinosul să fie preparat individual, de către o singură familie, ci numai în cadrul grupurilor asociate. Rareori înregistrăm prepararea prinosului de către o singură familie avută sau de către două familii bogate, aceasta ca urmare a deritualizării procesului de preparare a prinosului.

Asocierea la prinos, ca și la masa de pomană, se face pe baza relațiilor de rudenie, o dovadă în plus asupra rolului pe care îl joacă spița de neam în cadrul obiceiului.

Numărul femeilor asociate la un prinos înregistrează diferențieri de la o localitate la alta. În cele mai multe sate, se asociau la un prinos femeile care formau o masă. Contribuiau la prinos 40—45 de femei la Un-

gureni, pînă la 12 la Cufoaia, 4—5 la Dobric, Rogoz și Stoiceni, 10 la Grosii Țibleșului. La Lăpuș, Poiana Botizii, Libotin, Rohia, Răzoare, Inău, Larga, la un prinos se asociau între 5 și 10 persoane.

Prescripțiile îndătinate impuneau ca fiecare femeie să contribuie în mod egal cu toate alimentele necesare preparării prinosului : făină, drojdie, sare, chiar apă.

Tehnica preparării prinosului înregistrează deosebiri de la o localitate la alta. În cele mai multe sate prinosul se face din două părți egale ale aluatului, care se răsucesc, li se dă formă rotundă și apoi se lipesc la capete. Circumferința se împrejmuiește cu un inel, care se numește „brîul prinosului". La Libotin acesta se numește „coardă". Pa Valea Suciului, prinosul se prepară ca și pîinea obișnuită.

Ornarea prinosului face obiectul unei adevărate arte, prinositele investind migală, fantezie și rafinament ; ornarea variază în funcție de localitate. Întîlnim adesea motive geometrice : spirala, rombul, linia curbă ; spirala, la Grosii Țibleșului, poartă denumirea „floriucă". Frecvent întîlnim în ornamentul prinosului motive vegetale — pomul vieții ; cel mai des se uzitează „frunza".

Secvența împărțirii darurilor la mormînt, care marchează începutul obiceiului, înregistrează multe deosebiri de la o localitate la alta, unele datorate procesului de dezagregare, simplificare și deritualizare ale acestuia.

Împărțirea darurilor la morminte urmează anumite prescripții îndătinate. Pe la ora nouă-zece, femeile sosesc la morminte cu desaga cu daruri. Așezate la morminte, femeile aprind lumînări la căpătîiul celui dispărut. Cea care oferă daruri stă totdeauna în partea dreaptă a mormîntului, iar pentru cea care primește este obligatoriu să stea în partea stîngă. Tradiția impunea ca darurile oferite să fie sărutate, mai întîi de persoana care le oferă, apoi de cea care le primește. Se crede că nu ar fi primite de către mort darurile, dacă nu ar fi sărutate : „De nu le săruți, apoi nu le primește mortu', că nu le dai cu suflet" [4].

Gestica ceremonialului împărțirii darurilor asociază formule orale, care în unele sate conservatoare și-au păstrat pînă astăzi formele străvechi. La Stoiceni, cel care primea rostea : „să fie de sufletu' mortului" și se răspundea : „să fii sînătos". La Grosii Țibleșului cel care primea rostea : „să fie de pomană" și se răspundea : „să ne fie de sănătate". Se mai rostea și „bodaproste" (Dobric, Grosii Țibleșului). Astăzi aceste formule au fost aproape în toate satele substituite prin altele impuse de biserică (cel care primește rostește : „Dumnezo primască" și se răspunde „primască Dumnezo") ; în general însă ele diferă de la o localitate la alta. La Cupșeni, Ungureni, Costeni, formula „Dumnezo să ierte tăț' mutați" ne confirmă că prin fiecare individ este venerată întreaga colectivitate dispărută din obștea satului și nu doar cei din familia din care făcea parte. Ea ne pune în lumină, pregnant, credința în continuarea vieții, individul dispărut nefiind considerat mort, ci doar „mutat", din „lumea albă" în „lumea neagră".

Darurile oferite ca pomană la cimitir diferă după localități și după modul de manifestare a obiceiului. La Mosii de Florii este aproape generalizată pomana cu vase : oale, blide, căni, care odinioară erau de lut ; astăzi și-au făcut apariția obiecte emailate ori din sticlă, faianță, porțelan sau din material plastic, precum : căni, farfurii, pahare, solnițe etc.

Prescripţiile obiceiului impuneau ca pe vasul oferit ca dar să se pună un colac. Formele colacului oferit, alături de vas, suscită un interes aparte : la Moşii de Florii, la Cupşeni, are patru colţuri şi se numeşte „cocostrată" ; la Ungureni distingem două forme : una alungită, avînd capetele răsucite în spirală, cea de a doua în patru colţuri obţinute prin lipirea a doi colaci cu capetele în spirală (ambele forme poartă denumirea „crestată") ; la Costeni şi Groşii Ţibleşului colacii de formă stelară poartă denumirea de „florie" şi, respectiv, „floriuţă".

La Moşii din zona Lăpuş înregistrăm diferenţieri ale formei colacului, oferit ca dar, şi în funcţie de categoriile de participanţi. În mai multe sate : Costeni, Ungureni, Poiana Botizii, femeilor li se oferea un colac asemănător unei franzele împletite, care purta denumirea de „pupăză". La Boiereni, la Moşii de Florii, este îndătinat şi un colac de mari dimensiuni destinat preotului, care se numeşte „crestată".

Sărutatul ritualic al darurilor după primirea lor peste mormînt (Ungureni, 1979).

Între alte categorii de daruri oferite la cimintir semnalăm merele la Moşii de Toamnă şi Iarnă. La Moşii de Crăciun, la Cupşeni se oferă şi nuci alături de mere, darurile fiind identice cu cele oferite colindătorilor. La Moşii de la marile sărbători ale primăverii (Paşti, Rusalii) este nelipsit dintre darurile ce se oferă la cimitir oul încondeiat sau vopsit în mai multe culori.

Tradiţia încondeierii ouălelor se păstrează încă vie, mai ales în satele unde obiceiul a găsit cele mai prielnice condiţii unei bune conservări : Cupşeni, Ungureni, Costeni. Meşteşugul încondeierii etalează talentul, fantezia, harul creator al femeilor înzestrate anume în această direcţie.

Se încondeiază cu ceară. Ornamentul este desenat cu ajutorul unui condei construit din tablă. Compoziţia ornamentală este echilibrată, simetrică şi bine proporţionată. Fondul este roşu, verde, gri închis sau negru.

Compoziția este împărțită prin linii albe în trei, două ori opt cîmpuri ornamentale. În compoziția ornamentală întîlnim culorile roșu, alb, mai rar albastru. Dominante sînt motivele geometrice : cercuri concentrice, linia curbă, rombul, colțișorii. Frecvente sînt și motivele vegetale : frunza de brad, trifoiul în patru foi. Sînt de efect motivele în care găsim transfigurate ustensile din mediul gospodăresc : „peteica", „grebla", „ferăstrăul". Cromatica este bogată și echilibrată. Efectele cromatice sînt realizate pe baza contrastului dintre culorile de fond și galbenul închis, albul și roșul.

Mai recent, ca urmare a procesului de dezagregare, s-au alăturat daruri netradiționale, destinate copiilor, cumpărate din prăvălie : biscuiți, bomboane, turtă dulce (Lăpuș, Libotin, Grosii Țibleșului, Boiereni).

Potrivit prescripțiilor îndătinate, peste morminte se împarte, o dată cu darurile, și băutura, care urmează o anumită rînduială. În satele unde nu participă bărbați, băutura este împărțită de femeia care oferă darurile. La Ungureni o împarte un bărbat și are loc înaintea oferirii darurilor, față de alte sate unde se împarte după oferirea darurilor (Cupșeni, Costeni).

După primirea darurilor, participanții string mîna gazdei care le-a oferit (Ungureni, 1979).

Există localități unde secvența împărțirii darurilor comportă forme aparte, care suscită mare interes pentru cercetător. La Ungureni, împărțirea darurilor este precedată și urmată de atingerea mormîntului de trei ori cu fruntea de către fiecare participant. Practica se execută și în colectiv, de către toți participanții invitați la un mormînt, care, prinși cu mîinile peste umeri, formează un cerc. Descifrăm și aici un semn solar sau reminiscențe ale cercului magic, generalizate în folclorul nostru sau universal.

În unele sate, toți cei care au primit daruri string mîna persoanei care le-a oferit . Actul nu este un gest de salut, ci se integrează suitei de practici ritualico-magice, puse să contribuie la împlinirea rosturilor obiceiului.

La Rogoz, vatră de străveche civilizație românească, împărțirea darurilor la cimitir își asociază o secvență deosebită, cu o pronunțată încăr-

cătură ritualică. Conform rînduielii, familia care are vreun membru dispărut mai de curînd împarte la mormînt șapte căni cu apă, pe care se pun un colac și o lumînare.

Pomana cu apă este răspîndită în folclorul nostru. La finele secolului trecut a fost atestată în Transilvania[5]. Cercetările ne arată că pomana cu apă este generalizată, în cadrul obiceiului Moșilor, pe întreg spațiul unde acesta se practică în țara noastră. Prezența apei a fost atestată la Moși și în Bucovina și Moldova[6].

Secvența împărțirii vaselor cu apă la cimitir a fost atestată, în forme asemănătoare, în Banat, la Moșii de la Joia Mare[7].

În spațiul zonei Lăpuș, unde timpul nu a șters nimic din bogata carte a tradiției ceremonialului funebru, apa are încă un rol activ. În afara izvorului de apă, care constă în căraiea de apă la tîrguri pentru răposat, semnalăm la Cupșeni, conservată pînă astăzi, pomana în ulcele cu apă, oferite fiecărui participant la înmormîntare. În aceeași localitate întîlnim și spălarea ritualică a bocitoarelor cu apă neîncepută, înaintea începerii bocitului.

Vorbind de formele aparte pe care le comportă secvența împărțirii darurilor la cimitir trebuie să subliniem că Moșii ocazionați de Florii la Boiereni cuprind și datina cu focul aprins de copii în mijlocul cimitirului, înaintea sosirii femeilor la morminte. Focul este făcut din vreascuri rezultate din curățirea pomilor. Copiii iau jăratic, îl așază pe o piatră și, apoi, scuipînd peste el, împușcă, lovind jăraticul cu o altă piatră. Datina ne amintește de împușcăturile cu sens augural de la Anul Nou sau nunțile tradiționale, ce se integrează în suita riturilor benefice ocazionate de începerea noului ciclu agrar.

Focurile cu caracter funebru erau de largă răspîndire, fiind atestate, la finele veacului trecut, în Moldova și Muntenia[8]. Cercetările au atestat focurile de la Joia Mare cu caracter funebru în părțile Gorjului, unde se urmau severe prescripții ritualice[9]. Desigur, focul, asimilat de obiceiul Moșilor, așa cum arată cercetările, avea menirea de a încălzi pe cei dispăruți[10]. Credința s-a șters azi din memoria locuitorilor unde se mai practică datina.

Prezența focului în cadrul obiceiurilor de venerare a morților a fost atestată și la alte popoare. Vechii ruși „încălzesc strămoșii", adică sufletele morților, făcînd foc cu paie sau bălegar, uneori amestecat cu boabe de cereale[11].

Adaptarea obiceiului la noile condiții de viață, pătrunse astăzi pînă și în satele cele mai izolate, a produs schimbări importante. Mai înainte, cînd beneficiarii darurilor erau cu preponderență săracii, aceștia se prezentau singuri la morminte, unii fiind veniți din alte sate. Astăzi, cînd săracii aproape nu-și mai fac apariția la obicei, a intrat în obișnuință să se invite persoanele care să primească daruri.

Numărul celor invitați depinde de ramificația spiței de neam a familiei, de situația ei economică sau de locul ce îl ocupă în colectivitatea satului. Acest număr poate fi influențat de vîrsta celui dispărut. La morții tineri, îndeosebi cei răpuși de moarte năpraznică, numărul celor care primesc daruri este mai mare. La Ungureni, o familie invită circa 30 de persoane, numai bărbați, dintre rude și vecini, invitarea făcîndu-se de la domiciliul fiecăruia. Același număr de persoane este invitat pentru daruri la mormînt și la Cupșeni, cu deosebirea că invitația se face la cimitir. În mai

multe sate (Dobric, Stoiceni, Groșii Țibleșului) se invită toate persoanele care alcătuiesc o masă.

O familie nu oferă numai din darurile aduse de acasă, ci și din cele pe care, la rîndul ei, le-a primit de la alte morminte la care a fost invitată, așa încît ea poate împărți unui număr cu mult mai mare față de cel pentru care s-a pregătit. Darurile rămase sînt duse acasă în desagă.

În situația în care o familie are mai mulți morți, cea care împarte își schimbă succesiv locul în așa fel încît să împartă darurile aduse în mod egal, în raport cu numărul morților.

Femeile cu sensibilitate deosebită, în situația în care defunctul a fost răpus prematur ori a dispărut tragic, bocesc la morminte aidoma ca la înmormîntare. Obișnuința de a se boci la morminte a fost atestată și în alte regiuni ale țării. Tudor Pamfile semnala că în sîmbăta Moșilor, în Țara Românească, femeile obișnuiau să plîngă pe la morminte[12].

Este posibil să fie un rezultat al procesului de dezagregare a obiceiului faptul că, în unele sate, ceremonialul împărțirii darurilor are loc după masa de pomană (Dobric, Stoiceni, Groșii Țibleșului).

Ulterior, prin propaganda bisericii, în cadrul acestei secvențe s-au infiltrat elemente creștine. În unele localități aceste penetrații sînt de dată recentă. La Cupșeni, de puțină vreme, ceremonialul împărțirii darurilor este precedat de parastasul religios oficiat de preot la biserica de lemn din cimitir, la finele căruia are loc pomenirea celor dispăruți, pînă la cea mai îndepărtată generație.

Cultul celor dispăruți le determină pe unele dintre femeile din Cupșeni să nu părăsească mormintele pentru a participa la parastas, neezitînd chiar să înceapă împărțirea de daruri. Parastasul oficiat înaintea oferirii darurilor la morminte, încheiat cu pomenirea morților, se întîlnește și la Costeni. La Ungureni, secvența de la cimitir debutează și se încheie cu rugăciuni. În alte sate (Dobric, Stoiceni) preotul oficiază „dezlegări" la morminte. La Moșii de Paști, în multe localități, secvența este precedată de aprinderea de lumînări la căpătîiul defuncților la miezul nopții.

Beneficiind de o desfășurare riguros gradată, ceremonialul împărțirii darurilor, ca și celelate secvențe, este compus din trei subdiviziuni: a) oferirea darurilor; b) petrecerea cu țuică; c) încuscrirea.

Petrecerea cu țuică are loc între grupuri de rudenii la care se alătură, după caz, vecini și prieteni și înregistrează diferențieri: la Cupșeni se petrece în cimitir sau la marginea acestuia, în vreme ce la Costeni se petrece „su' biserică"; la Dobric are loc pe iarbă sau acasă la unul dintre participanți; la Groșii Țibleșului îmbracă o pronunțată încărcătură ritualică, pe drumul de la cimitir pînă acasă fiind obligatoriu să se petreacă cu nouă stări.

Finalul petrecerii cu țuică ocazionează în toate satele „încuscrierea", care, în graiul localnicilor, semnifică înțelegeri de căsătorie, ajungîndu-se pînă la tocmeala zestrei. „O samă să duc la moși' numa' să să cuscrească"[13]. În mai multe localități (Costeni, Ungureni, Lăpuș, Groșii Țibleșului) atari înțelegeri s-au finalizat prin căsătorii.

Avînd în vedere că obiceiul atinge maximum de complexitate la marile sărbători ale primăverii, Moșii de Florii ocazionează în mai multe localități o secvență în plus: ridicarea vaselor cu semințe depuse în altarul bisericii (Ungureni) sau în fața altarului (Cupșeni, Groșii Țibleșului, Suciu de Jos, Suciu de Sus). Vasele conțin semințe de tot felul ce urmează a fi cultivate în țarină, dar și sare, tămîie.

Prescripțiile impuneau ca în fiecare vas să se pună o luminare, care este aprinsă în fiecare simbătă din post, adică la simbetele morților. La Ungureni, lumînarea este susținută în vas cu ajutorul a doi știuleți de porumb, iar la Cupșeni, de către pînza cu care se leagă gura vasului. Vasele de depun în biserică cu o săptămînă înaintea postului.

Împărțirea ritualică a darurilor peste mormînt între membrele cetei feminine (Cupșeni, 1980).

O dată ridicate, vasele cu semințe sînt așezate pe masa de pomană, apoi, golite de semințe, sînt oferite preotului (Lăpuș, Suciu de Jos, Grosii Țiblesului), cunoștințelor (Ungureni) ori sînt duse acasă (Cupșeni, Costeni).

Semințele sînt selecționate dintre cele mai sănătoase, astfel încît, amestecate, să poată transmite din puterea lor de germinație semințelor de semănat. Întîlnim magia prin contagiune, generalizată în folclorul românesc și universal. Lucrurile care au fost o dată în contact, notează G. Frazer, se află în continuare într-o relație simpatetică, încît orice s-ar face unuia dintre ele și celălalt va fi afectat în mod similar[14].

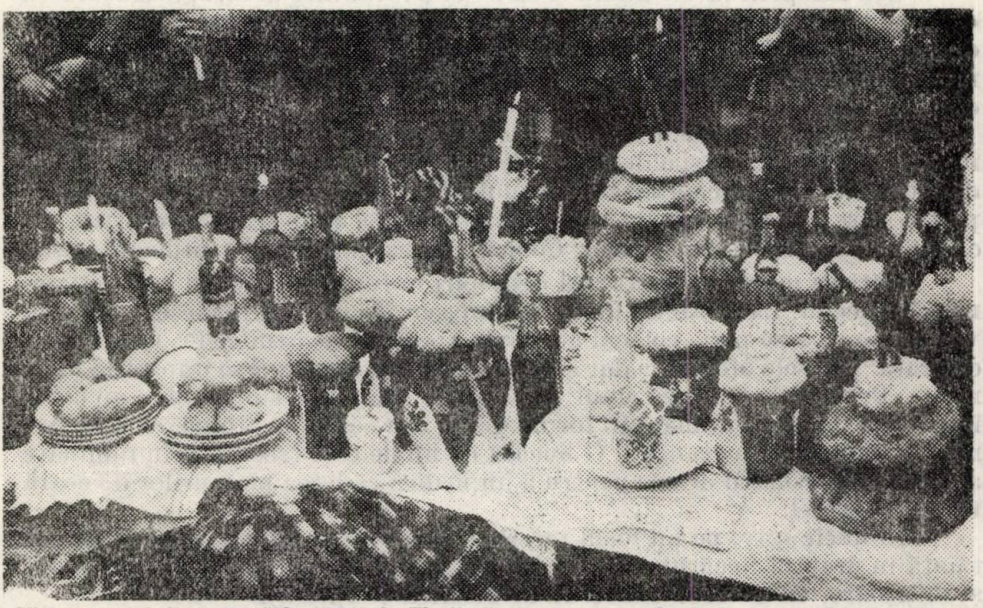
Această secvență este posibil să se fi practicat odinioară și în alte sate, și să fi dispărut treptat.

Cea de a doua secvență, de cea mai mare complexitate și importanță în contextul obiceiului, este masa de pomană, care se desfășoară la mesele de piatră din curtea bisericii sau la mesele de lemn amenajate prin construcție la vechile biserici din bîrne. Masa de lemn este o grindă lată, ecarisată, din lemn de stejar, frasin sau gorun, amplasată lîngă perete, sub șarpanta acoperișului, care la acest perete este mai largă și mai joasă pentru a adăposti și proteja masa de intemperii.

La biserica ortodoxă din Rogoz masa este construită din două grinzi puse alăturat și legate cu scoabe, avînd marcate prin încrestare în masa grinzilor „mesele" (locurile). Este amplasată în spatele bisericii, ca și la biserica din Dobric. La Lăpuș, masa este amplasată în partea sudică, fiind

construită dintr-o grindă de circa un metru lățime, din lemn de frasin.

Mesele din lespezi de piatră sînt aduse de către grupuri de rudenii asociate. O dată cu amplasarea, fiecare își stabilește locul, loc care nu se mai schimbă și se moștenește din generație în generație. Criteriul care stă la baza așezării la masă este cel de rudenie patriliniară.



Gătirea mesei de pomană la Moșii de Florii. De remarcat vasele de lut, colacul în formă stelară numit „cocostrată" (Cupșeni, 1980).

Rigurozitatea așezării la masă pe baza relațiilor de rudenie ne este argumentată și de denumirea meselor prin patronimul familiei proprietare. La Cufoaia întîlnim masa Belenilor (de la Belu), a Măneștilor (de la Man), a Latișenilor (de la Latiș); la Libotin, mesele poartă denumirile: masa Boghenilor (de la Boga), a Perțenilor (de la Perța), a Filipenilor (de la Filip); la Costeni întîlnim mesele: masa Nodișenilor (de la Nodiș), a Țurenilor (de la Țura), a Hereșenilor (de la Hereș); la Boiereni am consemnat masa Todorenilor (de la Todor), a Budenilor (de la Buda), a Măneștilor (de la Man), a Popenilor (de la Pop), a Boierenilor (de la Boier); la Dobric există masa Iughenilor (de la Iuga), a Popenilor (de la Pop); la Cupșeni cele mai importante mese sînt masa Filipenilor (de la Filip) și cea a Cupșenilor (de la Cupșa).

În unele așezări mici gruparea pe criteriul de rudenie este, mai recent, încălcată, o masă alcătuind-o o porțiune de sat, masă denumită prin patronimul acestei porțiuni. La Stoiceni există masa Podirenilor (de la Podirei), a Susăneștilor (de la Susani), a Josăneștilor (de la Joseni). Acest criteriu de așezare la masă ar putea fi pus și el pe seama dezagregării obiceiului.

Numărul persoanelor care formează o masă înregistrează deosebiri evidente de la o localitate la alta. O masă era alcătuită din 30—40 de persoane la Ungureni, 20 la Stoiceni, 15—20 la Cufoaia, 20—30 la Libotin, 10 — 15 la Grosii Țibleșului, 15 — 20 la Dobric, 20 — 30 la Costeni.

În restul localităților numărul persoanelor care alcătuiesc o masă este în medie de 10—15. În satele a căror populație este derivată din cîteva familii mari, numărul persoanelor care compun o masă diferă în funcție de ramificația fiecăreia dintre acele familii. La Costeni, familia Țurenilor alcătuia o masă de 20 de persoane, în vreme ce Nodișenii formau una de 40, iar Hereșenii una de 30.

Ora începerii mesei diferă și ea de la o localitate la alta, desfășurarea ei avînd loc între 12, 30 și 18. Cînd masa începe mai devreme, femeile aduc desaga cu daruri o dată cu venirea la biserică. Desaga se lasă afară lîngă mese sau pe mese. Cînd ea are loc mai tîrziu, desaga se lasă acasă și se aduce după liturghie.

Masa de pomană urmează o seamă de prescripții ceremoniale, atît în privința gătirii, cît și a desfășurării ei, care, de asemenea, diferă în funcție de localitate. Este generalizată obișnuința ca peste mesele de lemn sau de piatră să se aștearnă fețe de mese brodate. Mijlocul mesei este rezervat sticlelor cu băutură și prinoaselor. Colacii sînt așezați și ei pe mijlocul mesei.

Gătirea mesei înregistrează deosebiri în funcție de ciclul care ocazionează obiceiul. La Moșii de Florii, la Cupșeni, pe marginile mesei se așază vasele, pe care se pune colacul cu forma specifică acestui ciclu, numit „cocostrată". Vasele oferite ca dar sînt de același fel cu cele ce se împart la morminte. Prinoasele se așază unul peste altul. Pe cel de sus se pune un colac în care se înfige o lumînare în formă de X, din ceară de albine, care se numește „lumînare în crangă". O bucată de hîrtie este trecută prin lumînare și așezată pe colacul de sus pentru a împiedica căderea picăturilor de ceară topită peste el.

În unele sate, pe mijlocul mesei se pun vasele cu mîncare și pîinea tăiată în dreptul fiecărui participant. Se pun pe mese sau se prind pe vas și mîțișoare, ce au fost aduse de la biserică (Cupșeni).

La Ungureni, prin mutarea locului de oficiere a serviciului divin de la biserica de lemn la cea nouă de zid, mesele nefiind mutate, gătirea mesei a suferit modificări deosebite. Desaga ține loc de masă. Pe ea se așază o ștergură brodată, pe care se pune un colac asemănător cu o prescură, care se numește „parastas". În el se înfige o lumînare. Prinosul se așază, de regulă, pe desaga prinositei.

La Grosii Țiblesului, la Moșii ocazionați de Florii, pe o ștergură așezată pe masă se pun la colțuri patru colaci numiți „florii", iar la mijloc cinci colaci, care poartă aceeași denumire.

În toate satele în care în ziua de Florii se ridică vasele cu semințe din biserică, acestea sînt puse pe mese, de regulă, pe mijloc. La Rogoz și Libotin, la toate ciclurile de manifestare a obiceiului, pe mijlocul fiecărei mese se așază cîte o sticlă. Pe gîrliciul ei se pune un colac, în care se înfige o lumînare ce slujește la ridicarea paosului. La Moșii ocazionați de Paști și Rusalii, locul vaselor este luat de coșurile de mînă cu ouă vopsite sau încondeiate.

Intrarea la masă urmează și ea anumite prescripții. La Grosii Țiblesului, Rogoz, Libotin familiile avute invită săracii, care iau loc la masă, în vreme ce femeia care oferă masa stă în picioare lîngă masă. La Rogoz, invitația la masă se face de la vecernie. În unele localități, tradiția prevedea ca săracii să intre direct la masă fără a fi invitați (Poiana Botizii și Larga).

Odinioară, în toate satele masa ocazionată de obiceiul Moșilor era destinată doar săracilor. Se considera „mare rușine a mînca la moși la ișialalți, numa' la săraci nu" [15]. Ulterior, ca urmare a procesului de deza-

gregare, masa a luat aspectul unei petreceri de familie, unde și-au făcut apariția bărbații, care sînt serviți de soțiile lor (Dobric, Stoiceni, Cufoaia).

Cînd formalitățile de așezare la masă s-au încheiat, preotul oficiază ruga mesei, timp în care se aprind lumînările din prinoase și colaci. În satele în care preotul nu oficiază parastasul la cimitir, au loc pomenirea morților și dezlegări. La Moșii de la Florii, se aprind și lumînările de la vasele cu semințe.

Numărul persoanelor servite la masă variază în funcție de localitate : la Cufoaia, o femeie servește 2—5 persoane, la Libotin 2—3, la Suciu de Jos, 20 de persoane, la Lăpuș circa 10, la Dobric, Stoiceni, Rogoz, 4—5 persoane, la Costeni 6—7, la Boiereni 25—30, iar în restul satelor o familie oferă mîncăruri și daruri pînă la 10 persoane.

Servirea mîncărurilor urmează și ea o rînduială anume. În cele mai multe sate, țuica este servită de către femeia care oferă darurile. Odinioară, la Dobric, țuica nu putea fi împărțită decît de fete tinere, „curate", ca dovadă că la săvîrșirea unor acte ritualice ale Moșilor intervenea și castitatea, ca și în cadrul altor obiceiuri. La Grosii Țiblesului se împărțea mîncarea și pe drum, în cazul în care erau întîlniți săraci. La Cufoaia, Stoiceni, Dobric, sate în care la obicei participă și bărbații, femeile își servesc soții, iar țuica este împărțită de paharnici dintre bărbați. Mîncărurile oferite diferă în funcție de localitate și ciclul calendaristic la care se practică obiceiul. La Moșii din perioada postului prescripțiile tradiționale nu admiteau mîncăruri de dulce. Drept urmare, se servesc : „clătite de grîu întors", „mazăre cu oțăt" (Rogoz), „tojmaji în zamă de hribe", „tojmaji în tisăliță", „borș cu tarhon" (chimen), „cartofi scurț' de post", „găluște cu hribe" (Boiereni), sarmale de post, „tăiței cu ciuperci" (Libotin), „tăiățăi pîrgăliț' cu oloi", „găluște de post", prune fierte, „ptitoi" (ciuperci) (Grosii Țiblesului), „mazăre de post", „tojmaji de post", „găluște de post", sărmăluțe de post, „poame fierte" (Suciu de Jos), „tăieței cu oloi", „pere fierte", „pancove" (gogoși) (Lăpuș), varză de post, „plăcintă cu curechi", ciuperci (Costeni). În afara perioadei postului, participanților li se ofereau mîncăruri de dulce, acestea fiind cu mult mai variate. În funcție de tradiția fiecărei așezări în parte, se ofereau la Moși : supă de găină, mîncare de varză cu carne, tăiței în lapte, carne de oaie (Suciu de Jos), sarmale, „tojmaji în lapte", cartofi cu carne (Boiereni), „cureti cu carne", „picioci cu carne" (Inău). La Cufoaia se ofereau următoarele mîncăruri de dulce : tăiței în lapte, tăiței cu carne, „zamă de miel", caș, carne friptă, „ratotă" (papară) ; la Dobric se servea : cîrnat afumat, carne de găină cu ou, „pancove", plăcintă cu urdă ; la Libotin nelipsite de la obicei erau mîncărurile : varză umplută, varză cu carne, „tojmaji în lapte". Sortimente variate de mîncăruri se ofereau la masa de pomană de la Rogoz : ciorbă de miel, cîrnat de porc, tăiței cu carne de porc, „liptie de porumb cu lapte pe care se pune cîrnat", prăjituri. La Stoiceni se oferă carne friptă, sarmale, „tojmaji în lapte", „cărnat afumat", iar la Grosii Țiblesului „cureti umplut", „tojmaji în lapte", plăcintă cu brînză de oi. La Costeni erau îndătinate sarmalele, varza cu carne, iar la Inău „cureti cu carne", „picioci cu carne".

Pomana bazată pe comuniunea alimentară este generalizată în cadrul obiceiului Moșilor atît în Transilvania, cît și în alte regiuni locuite de români[16]. La fel de răspîndită este, în întreg spațiul locuit de români, pomana cu lapte[17].

În spațiul zonei Lăpuș, pomana cu lapte, pe lîngă larga ei răspîndire în cadrul obiceiului Moșilor, mai persistă și astăzi în cadrul obiceiu-

rilor de înmormîntare. La Cupșeni și Ungureni este uzitată împărțirea la copii a laptelui peste sicriu, în olcuțe de lut pe care se pune colac.

Cercetările noastre de teren ne-au oferit prilejul să constatăm prezența laptelui și în cadrul ceremonialului nunții lăpușene. În satele Cupșeni și Ungureni, la întoarcerea de la cununie, mirii, împreună cu nașii și druștele, consumă în comun colac cu lapte.

Se pare că laptele a avut cîndva un rol activ în obiceiurile legate de momentele cruciale ale vieții omului, de vreme ce se mai întîlnește și astăzi în obiceiurile legate de naștere din Maramureșul istoric[18].

Tradiția impunea ca mîncarea adusă la Moși să se consume în întregime. În unele sate (Grosii Țibleșului, Lăpuș, Libotin etc.) o anumită cantitate de mîncare era dată săracilor în vase pentru a o duce acasă.

NOTE

[1] În satele în care obiceiul este încă viu a fost studiat pe bază de observație directă. În așezările de unde a dispărut, am procedat la reconstituire cu ajutorul generației vîrstnice. Cercetările noastre au pornit din îndemnul prof. Sabin Sainelic, etnograf la Muzeul județean Maramureș, căruia îi mulțumim și pe această cale.

[2] Informator Sava Filip, 71 ani, Suciu de Jos, 1984.

[3] Informator Nicolaie Dalha, 65 ani, Lăpuș.

[4] Informator Afimia Pintea, 59 ani, Cupșeni.

[5] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic de..., vol. I, *Cîrnilegile*, Bucuresci, 1898, p. 263.

[6] Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*. București, 1910, p. 9, 209; Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, Studiu etnografic de..., vol. II, *Păresimile*, Bucuresci, 1899, p. 272, 277; G. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele*, București, 1909, p. 66.

[7] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile* ..., II, p. 277.

[8] *Ibidem*, p. 271—272.

[9] D. A. Vasiliu, *Focul viu în datinile poporului român, în legătură cu alte popoare*, București, 1943, p. 68.

[10] *Ibidem*.

[11] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, București, 1983, p. 348.

[12] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 8.

[13] Informatoare Boga Veronica, 73 ani, Libotin.

[14] G. Frazer, *Creanga de aur*, vol. II. București, Editura Minerva, 1983, p. 83.

[15] Informatoare Maria Pop, 50 ani, Grosii Țibleșului.

[16] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile*..., I, p. 260—262; II, p. 277; III, p. 380—382, 386—395; Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Sărbătorile de toamnă și postul Crăciunului*. Studiu etnografic de..., București, 1914, p. 62; Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară*..., p. 9—12; Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Crăciunul*. Studiu etnografic de..., București, 1914, p. 208—209; C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 67.

[17] Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară*..., p. 10; Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile*..., I, p. 262; III, p. 282—283; Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, București, 1895, p. 393—395.

[18] Mihai Dăncuț, *Riturile de separare, agregare și inițiere în faza copilăriei în zona Maramureșului*, în „Marmația", nr. 5—6, Baia Mare, 1979—1981, p. 442.

SEMNIFICAȚIA PRIMELOR TRADUCERI DIN FOLCLORUL ROMÂNESC ÎN LIMBA FRANCEZĂ

MARIA-LUMINIȚA GROZA

Dintotdeauna literatura română, prin personalitățile sale proeminente, a slujit pe deplin înfăptuirii marilor idealuri ale poporului nostru, mai ales în momente de grea cumpănă.

În ambianța istorică, politică și diplomatică europeană de la mijlocul secolului trecut românii au fost confruntați cu situații și evenimente deosebit de complexe și de majoră importanță pentru existența lor și realizarea țelurilor de eliberare națională și unire a Principatelor. În acest context se conturează cu claritate noile dimensiuni ale „chestiunii românești". Se cuvine să amintim că „problema Principatelor", ca problemă internațională, „definește un fenomen istoric implicat confruntărilor pe plan general european care au însoțit formarea națiunii și a statului național român, stabilirea locului și rolului procesului de constituire a acestuia din urmă în sistemul raporturilor interstatale ale epocii" [1].

Problema trebuie văzută mai amplu, în sensul conjugării factorilor interni cu conjunctura politico-diplomatică externă. Spre deosebire de alte provincii ale Imperiului Otoman, cucerite de acesta, pămînturile românești se bucurau de un statut special. Inițial Principatele au fost tributare Porții Otomane, conservînd o independență condiționată, cu autonomie internă, domnitori și administrație de stat și teritorii separate de turci. Legile otomane nu aveau nici o autoritate în Principate.

La determinarea parametrilor acestei „ecuații" a „chestiunii românești" trebuie luați în considerație și alți factori : originea, poziția geografică și specificul național. Factorii naturali își au partea lor de contribuție la geneza „chestiunii românești". Românii fac parte din familia popoarelor romanice, se deosebesc categoric de popoarele vecine. Aceste elemente distinctive (etnice, origine, limbă, obiceiuri, credințe, port) întreține o conștiință de neam românesc prezentă în procesul de devenire istorică.

Un alt factor ce stîrnește interesul în jurul Principatelor îl constituie poziția geografică ; în acele împrejurări pămînturile românești reprezentau singurul culoar al armatei țariste către Dunăre, Balcani și Constantinopol. Prin forța lucrurilor, Principatele Române alcătuiau un punct de întîlnire a intereselor marilor puteri din estul și sud-estul continentului. O tranșare a acelor interese, de regulă divergente, angaja și soluții pentru situația geopolitică a celor două Principate, de unde și îndelungata trenare și complexitate a procesului de naștere a „chestiunii române" ca problemă internațională, rezolvată, pe planul raporturilor interstatale, de marile puteri, în cele din urmă în „spiritul veacului" și potrivit țelurilor promovate de români printr-o luptă perseverentă și de rară abilitate. Principiile dreptului natural și ale filozofilor luminilor, ca și ideile generoase ale gînditorilor occidentali din prima jumătate a secolului al XIX-lea au servit, în țările române, gîndirea și acțiunea politică în vederea eliberării

naționale și a înfăptuirii reformelor sociale, a modernizării instituțiilor și propășirea educației publice. Epoca trezirii naționalităților a oferit poporului român prilejul afirmării pe plan european prin acțiuni de semnificație istorică, politică și culturală generală. Încă din secolul al XVII-lea, țările române ocupau un loc central în „chestiunea orientală", ceea ce a obișnuit — într-un anume grad — cancelariile diplomatice ale marilor puteri vecine cu problematica și revendicările unei națiuni care își afirma drepturile la unitate și independență de stat împotriva unei duble dominații străine — otomane și habsburgice.

Între Mohacs — 1526 și Carlowitz — 1699, Transilvania a avut un statut asemănător celui al principatelor surori. Între dezagregarea Imperiului Otoman și geneza „problemei românești" există o strînsă legătură.

În opinia publică europeană, românii erau cunoscuți prin informații tot mai abundente privind identitatea lor națională, specificitatea limbii și a culturii și statutul politic de autonomie. Programul lor politic, de formare a unui stat național unitar, era favorizat de condiții obiective. Cu toate acestea, realizarea aspirațiilor românești a avut să se confrunte mai bine de un secol cu ostilitatea și neînțelegerea Sfintei Alianțe, apoi a cîtorva mari puteri europene preocupate de menținerea unui *statu quo* anacronic.

Aceste împrejurări i-au obligat pe români la adoptarea unei strategii îndrăznețe și nuanțate în lupta pentru împlinirea aspirațiilor lor fundamentale, o strategie în care folosirea circumstanțelor internaționale a fost asociată unor acțiuni politice hotărîte pe fondul unei profunde conștiințe a drepturilor istorice cu invocarea eficientă a principiilor dreptului ginților și folosirea puternicului curent filoromân existent nu numai în rîndurile intelectualilor liberali, dar și al opiniei publice europene în general.

Analiza atentă a tuturor fazelor parcurse de poporul român pentru intrarea sa în concertul modern al națiunilor europene cu un stat unitar și independent relevă semnificațiile general valabile ale acestei împliniri. Ea a fost realizată în mod esențial prin afirmarea voinței de libertate și unitate a națiunii române înseși.

Programul politic al românilor, în vederea înființării unui stat unitar și independent, cu structuri moderne și un sistem de guvernare democrat, era întocmit de la mijlocul secolului al XIX-lea ca operă a conducătorilor radicali ai revoluției de la 1848, izbucnită aproape simultan în cele trei provincii istorice. Capacitatea românilor de a-și unifica țara, de a-i asigura un statut de independență și suveranitate pe plan european, de a moderniza o societate grevată de sechelele cîtorva secole de dominație străină, de o economie înapoiată și de profunde inechități sociale trebuie măsurată după dificultățile majore pe care le-au avut de înfruntat. În acest sens, menționăm laborioasa, complexa și neobosita activitate diplomatică pe plan extern pentru recunoașterea Unirii din 1859 de către „puterile garante", condiția anacronică și umilitoare a suzeranității otomane înlăturată prin participarea la războiul din 1877.

Pe plan extern, în rezolvarea acestor obiective fundamentale, românii s-au bucurat de sprijinul generos, multilateral al unor personalități politice și culturale cu care fruntașii români au colaborat rodnic. Este interesant de subliniat că acești oameni de bine erau recrutați sau aparțineau unor categorii sociale și activau pe trepte și în ierarhii diferite, de la publiciști cu oarecare notorietate, la politicieni și diplomați cu platformă și pînă la cele mai înalte vîrfuri ale societății, cum e cazul contelui Cavour sau a

împăratului Napoleon al III-lea. Fruntașii politici români și personalitățile proeminente ale culturii noastre, prin eforturi susținute, inteligență și abilitate, sacrificii și dăruire de sine au știut să mobilizeze și să unească influențele factorilor externi ai vremii în vederea obținerii unui sprijin politic și diplomatic eficace pentru înfăptuirea idealurilor naționale ale românilor. Eforturile lor se înscriau în plan general european, conjugîndu-se cu cele ale altor naționalități din Balcani trezite la o nouă conștiință : este vorba de greci și sîrbi care, prin mijloace specifice, similare cu ale fruntașilor români, căutau să atragă atenția Occidentului civilizat asupra stărilor de lucruri din țările proprii.

Pe acest front larg se cuvine să menționăm campania de popularizare în vederea familiarizării Apusului și cu valorile spirituale ale popoarelor respective.

Astfel, sîrbul Vuk Ștefanovici Karagici, unul dintre cei mai însemnați folcloriști ai vremii, vizitează o serie de țări europene ca Austria, Germania, Rusia, unde i se face o primire deosebită, iar la Leipzig publică trei tomuri de folclor sîrbesc. Culegerile lui Karagici nu numai că au pus în lumină valoarea folclorului țării sale, dar i-au servit și ca argument în vederea susținerii cauzei propriei națiuni. Numele său se leagă și de o perioadă a activității românului Asachi cu care se pare că a colaborat în acțiunea de cunoaștere și popularizare a folclorului românesc. Chiar Gh. Asachi ar fi întocmit o colecție de cîntece populare românești adunate din diferite regiuni ale țării, probabil în vederea aceluiași scop ; lucrarea însă nu s-a păstrat[2].

În vederea susținerii cauzei românilor, marii revoluționari și oameni de litere pașoptiști : Bălcescu, Ion Ghica, C. Negri, Voinescu, C.A. Rosetti și, mai ales, V. Alecsandri, atît în țară cît și în exil (la Paris, Viena, Londra, Constantinopol), în presă, în cercurile literare, în cancelariile diplomatice desfășoară prin eforturi conjugate o activitate patriotică neobosită, măreață, însoțită cînd de eșecuri temporare, cînd de izbînzi,activitate al cărei nobil țel era realizarea unirii tuturor românilor într-un stat liber și independent. Pentru aceasta au apelat la cele mai variate mijloace și forme de propagandă în favoarea rezolvării „chestiunii românești", pentru cîștigarea simpatiei și a sprijinului factorilor de decizie europeni, pentru pregătirea unui curent de opinie filoromân. Este momentul să-i amintim pe iluștrii francezi, prieteni sinceri ai poporului nostru, care au făcut din cauza măreață a acestuia propria lor cauză : Jules Michelet, Edgar Quinet, Desprez, Dumesnil, Ubicini, Billecocq, Paul Bataillard, Elias Regnault și alții care, pe toate căile și prin toate mijloacele de care au dispus, au menținut trează atenția și au stîrnit interesul factorilor politici pentru problemele românești. În acest sens este cazul să citățm și publicațiile franceze care deseori se transformaseră în veritabile tribune de propagandă, vie și eficientă, prin tipărirea lucrărilor fie ale propriilor redactori, devotați filoromâni, fie ale exilaților munteni și moldoveni care, departe de patria natală, menținеau nestins focul iubirii pentru neamul lor : „Le Courier Français", „La Revue Indépendante", „La Réforme", „Le Constitutionel", „Le National", „Le Siècle", „La Démocratie pacifique", „Revue de Deux Mondes", „Presse d'Orient", care propagau cu fervoare ideea creării unui stat național român independent, sub garanția Europei.

Pentru a oferi o imagine cît mai veridică a complexității formelor și mijloacelor de propagandă în favoarea românilor, a raporturilor dintre fruntașii români și numeroșii simpatizanți francezi ai cauzei noastre naționale

menționăm o serie de aspecte grăitoare în acest sens : Edouard Grenier mărturisea că „mon cœur reste roumain" ; redactorul ziarului „Presse d'Orient", Arthur Baligot de Beyne, îl ajută pe Alecsandri, publicîndu-i articolele, știrile care mențineau trează atenția opiniei publice franceze asupra problemelor românești ; „Revue de l'Orient" publică, în 1854, „Herculean" și „Năluca", traduse în limba franceză de V. Alecsandri la îndemnul lui Prosper Mérimée ; Edgar Quinet a sprijinit mult țările române prin opera sa de propagandă, simțindu-se o dată în plus mai legat de cauza românească și prin căsătoria sa cu fiica lui Gh. Asachi, Hermiona ; Adolphe Billecocq, avocat, consul francez la București și Constantinopol, în timpul șederii la noi în țară a cunoscut și apreciat valoarea poporului român și frumusețile pitorești ale plaiului mioritic, devenind în străinătate un apărător al luptei noastre naționale ; împreună cu pictorul Michel Bouquet a tipărit un „Album moldo-valaque ou guide politique et pittoresque à travers les Principautés du Danube", Paris, 1848 ; C.A. Rosetti traduce pentru Dumesnil și Michelet unele poezii populare, iar Odobescu realizează tălmăcirea în franceză a *Cîntării României* de Alecu Russo, precum și a cîtorva balade populare pentru maestrul său francez (profesorul Dumesnil) ; Hyppolite Desprez, publicist francez aflat în bune relații cu Vasile Alecsandri, este solicitat de către acesta, într-o scrisoare din 1855, astfel : „Națiunea română se găsește într-un moment de criză de care ține existența sa politică și viitorul său. Fiți pentru ea, domnule, ceea ce ați fost întotdeauna, un prieten sigur și generos. . ." [3]. Nici o altă literatură străină n-a lăsat viitorului în mapele de documente ale lui Jules Michelet atîtea mărturii de simpatie și atîta interes pentru creația poporului cum a lăsat folclorul românesc.

Cum obiectivul lucrării noastre îl constituie traducerile din folclor în literatura franceză, ne propunem, în continuare, să ne oprim la unele aspecte referitoare, în primul rînd, la traducerile anterioare volumului *Les Doïnas — Poésies Moldaves de Vasile Alexandri* traduites par J.E. Voïnesco, Paris, 1853 (Poésie roumane)—materiale semnalate de B. Marian în „Manuscriptum"[4]. În al doilea rînd ne vom ocupa de *Ballades et chants populaires de la Roumaine* (Principautés danubiennes) recueillis et traduits par M.A. Ubicini, Paris, 1855.

B. Marian, în revista amintită, susține că Jules Michelet traduce din folclorul românesc cîteva din capodoperele epicii populare : *Mihu, le jeune*, *La Brebis*, *La Petite brebis*, *La Dragon*, *La Tourterelle et le Coucou*, *L'Anneau et la Voile* — dintre care lipsește însă legenda Mănăstirii Argeșului.

Fără îndoială că Michelet a fost orientat, în selecția sa, de către unii dintre exilații români mai apropiați. Aceștia intuiesc geniul poetic românesc reprezentat la cotele sale cele mai înalte prin balada *Miorița* și aleg, din primul moment, ca text esențial din literatura noastră populară balada aceasta. Încep astfel opera de propagandă prin literatură cu o piesă de rezistență. Gloria literară a acestei piese începe de aici, o dată cu aprecierea ce i-o fac Dumesnil și Michelet.

Miorița intră în conștiința europeană în același timp cu baladele sîrbești, grecești și bulgărești. Nu există îndoială, singurul text original al baladei românești a fost cel din Alecsandri.

Să urmărim, pe baza cîtorva secvențe, strădaniile tălmăcitorilor în dorința lor de a oferi cititorului francez un echivalent poetic pe măsura valorii excepționale a originalului : I. *Miorița*.

„0. Aste să le spui,/ 1. Iar la cap să-mi pui/ 2. Fluieraș de fag,/ 3. Mult zice cu drag ;/ 4. Fluieraș de soc,/ 5. Mult zice cu foc !/ 6. Fluieraș de os,/ 7. Mult zice duios !/ 8. Vîntul cînd a bate/ 9. Prin ele-a răzbate/ 10. Ș-oile s-or strînge,/ 11. Pe mine m-or plînge/ 12. Cu lacrimi de sînge"[5].

Varianta lui Alecsandri din volumul amintit :

II. *La petite brebis.* „Tu leur diras cela : ensuite tu placeras au chevet de ma tombe une petite flûte de hêtre aux accents d'amour, une petite flûte en os aux sons harmonieux, une petite flûte de sureau aux notes passionées, et quand le vent soufflera à travers leurs tuyaux, il en tirera des sons plaintifs, et soudain mes brebis se rassembleront autour de ma tombe et me pleureront avec des larmes de sang".

III. O variantă al cărei traducător este necunoscut : *La brebis.* „Toi tu placeras à ma tête/ petite flûte en hêtre/ la voix de l'amour !/ petite flûte en os !/ la voix plaintive !/ petite flûte de sureau,/ le voix toute flamme !/"

IV. Varianta care i se atribue lui Odobescu : *La petite brebis.* „Puis tu placeras à ma tête/ Une flûte de hêtre/ Qui prie si doucement ;/ Une flûte en os/ Qui joue tristement,/ Une flûte de sureau,/ Qui joue avec feu !".

Din compararea acestor secvențe, ai căror traducători s-au străduit, fiecare în parte, să surprindă farmecul muzicalității versului popular și să-l redea în echivalențele poetice cele mai inspirate, constatăm că textul francez al lui Alecsandri asamblează versurile în unități sintactice care se succed într-un ritm anume, încît muzicalitatea originalului se realizează, la o lectură adecvată, prin pauze logice și accentuarea secvențelor unitare delimitate de o rimă interioară.

Astfel, a) rimează verbele la viitor singular și plural : „Tu leur di*ras*.../ . . .tu place*ras*" ; „. . . mes brebis se rassemble*ront*. . ./. . et me pleure*ront*" ; b) muzicalitatea este generată și de asonațele „aux", „eau", „eux", „aux", „ées" : „. . .une petite flûte de hêtre *aux* accents d'amour, une petite flûte en os *aux* sons harmoni*eux*, une petite flûte de sureau *aux* notes passionées. . ./. . .à travers leurs tuy*aux*. . . ; c) tonul tînguitor este sugerat de frecvența sporită a nazalelor : „tombe", „accents", „sons", „quand", „le vent" etc.

Aserțiunile de mai sus sînt în evidentă contradicție cu reacția scriitorului francez Prosper Mérimée, care pune sub semnul întrebării calitatea traducerii : „Traducătorul a fost credincios ? Nu a adăugat poezie acolo unde nu era ? Nu vă veți fi purtat față de poeții dumneavoastră populari ca Virgiliu față de Ennius ?" [6]

Cu această ocazie menționăm că doar balada *Miorița* apare în volumul tipărit la Paris în 1855 redactată în proză, practic în versuri albe incatenate, ceea ce ne face să credem că traducătorul este același.

Textul lui Alecsandri reprezintă o traducere fidelă, în sensul că poetul respectă „litera și spiritul originalului". Probabil că în intenția acestuia nu a fost realizarea unor echivalențe în expresie și imagine, ci transmiterea cît mai apropiată și cuprinzătoare a universului de gîndire și simțire al eroului.

Secvența din *La brebis*, al cărei traducător nu este precizat, ni se pare mai puțin reușită decît textul în proză mai sus comentat. Lipsesc podoabele artistice și deci acea armonie interioară din încercarea poetului de a sluji cît mai mult ideii, textul fiind anost, oarecum fad, fără inovații și libertăți poetice.

Ultima variantă propusă și atribuită lui Odobescu se detașează categoric de celelalte prin realizarea artistică izvorîtă din inspirate echivalențe poetice, precum și din ritmul și măsura versurilor adecvate, similară celor ale originalului românesc (4—6 silabe).

Interesant de semnalat este modul cum a tradus verbul „*a zice din...*", repetat invariabil în originalul românesc, pentru care traducătorul folosește două echivalente : „prier" și „jouer de", care ni se par inspirat folosite.

Fără îndoială că traducătorii cunoscuți sau rămași anonimi ai capodoperei literaturii noastre populare, prin opera lor de pionierat, vădesc un îndelungat efort de a asigura valorilor noastre spirituale accesul și circulația în sfera de cultură occidentală prin intermediul unei limbi surori.

Deși în atenția noastră este volumul de balade tradus în franceză de către bardul de la Mircești, cronologic, gestul lui I.E. Voinescu de a traduce și tipări *Doinele* în 1853[7] devansează întreprinderea concepută și realizată de cei doi mari prieteni : Alecsandri și Ubicini, editorul și cel care-i prefațează volumul.

Impulsul de a traduce în franceză *Doinele* lui Alecsandri I.E. Voinescu îl mărturisește în scrisoarea către M. John Lemoine, citată de G. Bell în introducerea sa la volumul menționat, scrisoare în care românul patriot arată că articolul publicat în „Journal des débats" asupra poeziei sîrbești i-a inspirat ideea să publice cartea. Intenția lui I.E. Voinescu se realizează și grație contextului politic și spiritual european, sugerat sintetic și de Georges Bell în finalul prefeței amintite : „Mais . . . aujourd'hui le temps de la délivrance et de l'émancipations approche. . .", referindu-se în încheiere la „ora unei renovări" anunțate de canonadele de sub zidurile Sevastopolului.

Socotim necesar să ne oprim și asupra acestui volum de poezie românească tradusă în franceză din două motive : evenimentul se înscrie în campania de atragere a simpatiei Occidentului către problemele națiunii noastre ; în al doilea rînd, *Doinele* lui Alecsandri sînt creații care, prin substanța poetică, forma și elementele de prozodie se apropie și, de multe ori, se confundă cu textele liricii populare.

Primul traducător român al *Doinelor* a extins sumarul volumului, incluzînd și zece piese din ciclul *Lăcrimioare*.

Pentru argumentarea observațiilor noastre am ales piesa care împrumută titlul volumului deschizîndu-l.

Poezia *Doină* în varianta franceză respectă structura compozițională a originalului alcătuit din trei secvențe cuprinzînd fiecare cîte patru strofe în terțet, cărora, în traducere, le corespund grupuri de construcții sintactice binare, realizîndu-se o tălmăcire liberă apropiată de proză. În aceste condiții măsura versului românesc și muzicalitatea sînt sacrificate în vederea transmiterii cît mai veridice a conținutului. Traducătorul redă diminutivele și comparațiile în spiritul mărturisirilor făcute lui A. M. Alexandre Weill, în scrisoarea ce deschide volumul : „En donnant ici une traduction interlinéaire des poésies de M. Alexandri, je suis, certes loin de croire que j'ai rendu les beautés dont, elles fourmillent. Mon intention n'était que d'offrir au public français le calque, pour ainsi dire, d'un des principaux monuments de notre littérature naissante" [8].

Precizarea traducătorului nu ne lasă un spațiu prea generos pentru speculații și interpretări în legătură cu valoarea artistică a traducerilor ofe-

rite; în privința diminutivelor care prezintă o marcă stilistică a folclorului literar, în special a liricii, Voinescu propune diverse soluții, apropiate spiritului francez, fie folosind adjectivul „petite" pentru „pușculița" = „petite carabine", „cruciuliță" = „petite croix", iar pentru : „mîndrulică" = „une bien — aimée", „bălăioară" = „une blonde joyeuse", „mîndruliță" = „belle amie", apelează la sintagme sinonime. Pentru diminutivul „guriță" din finalul primei strofe folosește un termen metonimic, fără să sporească capacitatea expresivă a enunțului.

I.E. Voinescu se îngrijește și de o a doua ediție pe care o izbutește în 1855, la sumar adăugînd două noi titluri : *Coutumes, du pays roumain (Nunta de la țară)* și nuvela *Alexandru Lăpușneanu* ce văzuse lumina tiparului în „Revue de l'Orient".

Fără îndoială că activitatea de traducător și de popularizare a valorilor literaturii noastre desfășurată de I.E. Voinescu a contribuit la ampla campanie de difuzare și receptare a folclorului și poeziei românești în spațiul culturii franceze.

Acestei cauze i-a servit admirabil apariția, în 1855, a volumului *Ballades et chants populaires de la Roumanie*[9] prin care folclorul românesc se manifestă ca valoare literară, ca noțiune de artă.

Marta Anineanu susține : „S-ar putea spune că primul act diplomatic al lui V. Alecsandri a fost tocmai traducerea în limba franceză a poeziei populare românești" [10]. Culegerea sa de poezii populare transformase, în primul rînd, optica compatrioților săi ca posesori ai unei arte autentice. Dar acest act însemna și posibilitatea de a proba străinilor drepturile unui popor prin valoarea artei sale. Prin traduceri în limbi de circulație (franceză, italiană, germană, engleză) se introduce arta românească printre celelate valori europene.

Uimirea produsă asupra cititorilor străini merge pînă la a se îndoi de fidelitatea traducerilor în limba franceză, atît li se părea de superior realizată artistic poezia noastră populară.

Cu excepția baladei *Miorița*, tradusă în proză — dar o proză cu certe virtuți poetice —, celelalte piese ale volumului apar în versuri (uneori libere). Preocuparea traducătorului de a crea o expresie estetică într-o altă limbă a moștenirii noastre folclorice a înlesnit popularizarea acesteia și a permis străinilor să intuiască mai ușor valoarea sa artistică.

Colecția lui Alecsandri se înscrie într-o sferă mai largă a preocupărilor în plan european în vederea popularizării valorilor spirituale naționale : francezul H. de Villemarque—1839, italianul C. Nigra — 1850 și germanul L. Uhland—1845 încredințează tiparului culegeri de folclor cu caracter reprezentativ. Evidențiind aceste aspecte putem vorbi despre un sincronism „avant la lettre" al literaturii noastre cu cea europeană.

Traducerea de către Alecsandri a baladelor și apariția la Paris a volumului prefațat de Ubicini se constituie într-un eveniment cu ample și îndelungi rezonanțe, atît pe plan intern, în Principate, cît și pe arena europeană. Spațiul nu ne permite să reținem toate ecourile, elogiile, aprecierile critice și de aceea nu ne oprim decît la reacția lui Titu Maiorescu în presa românească, iar pentru străinătate menționăm traducerile în germană, engleză și italiană[11].

Mentorul „Convorbirilor literare", într-un articol apărut în organul „Junimii", considera : „Cartea domnului Alecsandri este și va rămîne pentru tot timpul o comoară de adevărată poezie și totodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinilor sociale, asupra istoriei naționale și, cu un cuvînt, asupra vieții poporului român . . . ." [12].

Aceleași idei les ubliniază filoromânul A. Grün în „Revue de l'Orient", considerînd că : „Les poésies de M. Alexandri. . . exhalent ce parfum des montagnes et des valleés natales qui ne se peut ni contrefaire, ni emprunter. . . il aime ardement son pays il en sait toutes les traditions ;. . . il parle le langage des fleurs, du vent et des ruisseaux".

În finalul amplei și complexei prefețe realizate de Ubicini, acest sincer prieten al poporului nostru, autorul mărturisește : „pour moi, quoique j'aie rencontré rarement quelques chose d'aussi dramatique que la ballade de Brancovane et celle de Manoli, de plus touchante que Miorița, . . . j'avouerai que je suis moins sensible encore au charme naturel de cette poésie, si naïve et si pathétique, qu'au plaisir de retrouver dans ces chants, qui ne portent point de noms d'auteurs parce qu'ils sont l'œuvre de tous, l'expression la plus directe et la plus sincère du génie du peuple roumain".

Din titlurile menționate de prefațator lipsește *Toma Alimoș*, de care ne vom ocupa în cele ce urmează, și la care adăugăm *Miorița* și *Mănăstirea Argeșului*.

Întrucît ne-am referit anterior la textul francez al baladei *Miorița*, considerăm util să urmărim cum au fost realizate unele secvențe din celelalte două balade menționate. Am selecționat din sumarul volumului aceste trei creații întrucît le considerăm reprezentative și pentru că dau expresie poetică unor probleme cu adînci implicații etice și filozofice.

Textul francez al baladei *Toma Alimoș* se constituie din versuri a căror măsură variază între 5 și 8 silabe. Originalul românesc cuprinde 140 de versuri cu măsură similară, ceea ce ar reprezenta un prim argument pentru considerarea variantei franceze drept un izbutit calc poetic. Această apreciere nu scade din meritul incontestabil al traducătorului care a găsit în limba franceză echivalentele semantice purtătoare și ale unui anume farmec poetic.

Important este că adagiul „traduttore — tradittore" nu se confirmă atît timp cît compararea originalului cu varianta franceză evidențiază grija permanentă a lui Alecsandri de a comunica neștirbit conținutul de idei și sentimente, complexitatea relațiilor și a atitudinilor protagoniștilor.

Iată scena urmăririi lui Manea :

Murgul mic se așternea,
Manea-n lături se zărea,
Toma turba și răcnea :
— Tăiatu-m-ai tîlhărește,
Fugitu-mi-ai mișelește.
De te-aș prinde-n mîna mea
Zile tu n-ai mai avea.

Le mourgo partit à grande carrière,
Si bien que Toma aperçut Mané
Et lui cria de loin, en courant :
— Tu m'as frappé comme un brigand
Tu t'es enfui comme un lâche !
Mais si tu tombès entre mes mains
Ta vie sera courte, crois-moi !

Chiar și pentru un nespecialist, imaginea sugerată de primul vers, plină de poezie, „Murgul mic se așternea", exprimînd ideea de viteză ametitoare și de depărtare prin micșorarea dimensiunilor, este izbitoare prin platitudinea ei exactă ; în varianta franceză, „Le mourgo partit à grande carrière", sugestiile originalului sînt pierdute ori neglijate.

G. Călinescu, în prefața monumentalei sale *Istorii*. . ., evidențiază miturile fundamentale ale poporului nostru, vorbind și despre expresia lor artistică materializată în capodoperele folclorului nostru literar printre care, la loc de cinste, cita *Mănăstirea Argeșului*.

Spre deosebire de textele cercetate mai sus, varianta franceză a mitului creatorului de geniu ni se pare mai izbutită din toate punctele de ve-

dere. În primul rînd prezintă numeroase secvențe inspirat tălmăcite prin sintagme și imagini expresive.

Măsura scurtă a versurilor, armonia înlănțuirii lor, caracterizată de o anume monotonie redată în textul românesc și de rima monorimă sînt însușiri păstrate deseori și în textul francez, ca de plidă :

Ea s-apropia	Elle se rapprochait
Și îi aducea	Elle lui apportait
Prînz de mîncătură	Des mets à manger
Vin de băutură.	Et du vin à boire.

Repetatele implorări ale divinității pentru a declanșa forțele naturii ostile, ca s-o întoarcă din drum pe Ana, sînt reluate în textul francez fără modificări, lucru care sugerează segmentarea cîntului prin repetiții —procedeu specific creațiilor folclorice : „O, seigneur, mon Dieu !", după care textul narativ continuă cu : „Dieu prend pitié/ Et à sa prière ! ".

De mare dramatism este momentul zidirii Anei și dialogul celor doi soți :

Stai, mîndruța mea,	Reste, ma fière amie
Nu te spăria	Reste ainsi sans crainte
Că vrem să glumim	Car nous voulons rire,
Și să te zidim.	Pour rire te murer.

La îndemnul meșterului, Ana răspunde invocînd de fiecare dată motivele care să-l determine să renunțe la înfăptuirea visului său :

Meștere Manoli !	O, maître Manol,
Ajungă-ți de șagă	Assez de ce jeu
Că nu-i bună, dragă	Car il est fatal
. . . . .	. . . . . ,
Zidul rău mă strînge,	Le mur se resserre,
Trupușoru-mi frînge.	Et brise mon corps
	Ca apoi să motiveze :
Copilașu-mi plînge.	Car je vais être mère
	sau
Zidul rău mă strînge	Le mur se resserre
Viața mi se stinge.	Et ma vie s'éteint.

De același dramatism este impresionat cititorul francez și în secvența care dezvăluie antagonismul de atitudine și concepție dintre suveranul feudal despotic și constructorii mărețului edificiu :

Ca noi, meșteri mari,	Il n'existe pas
Calfe și zidari,	Ici, sur la terre
Alții nici că sînt	Pareils à nous dire
Pe acest pămînt !	Dix maîtres maçons
Află că noi știm	Sachez qu'à nous dix
Oricînd să zidim	Nous pouvons bâtir
Altă monastire	Un autre monastère,
Pentru pomenire	Plus grand et plus beau
Mult mai luminoasă	
Și mult mai frumoasă	

Se vede că traducătorul a renunţat la unele detalii care puteau determina puternice reacţii afective, cum ar fi dativul etic „Să *mi*-i părăsească", precum şi scopul criminal al abandonării „ca să putrezească,/ Colo pe grindiş", varianta franceză în acest sens fiind exactă, dar inexpresivă.

Un ultim moment, din firul epic al baladei, demn de a reţine atenţia lectorului, îl constituie pasajul care transmite tumultul sufletesc al lui Manoli în clipa hotărîrii de a găsi o ieşire din situaţia tragică în care se află :

Manea se pierdea,	Manoli pâlit ;
Ochii-i se-nvelea,	Son esprit se trouble,
Lumea se-ntorcea,	Ses regards se voilent ;
Norii se-nvîrtea	Il voit tout tourner,
Şi de pe grindiş,	Ciel, terre et nuages ;
De pe coperiş	Et du haut du toit
Mort bietul cădea.	Il tombe soudain.

Aceste ultime secvenţe evidenţiază adevărul că Alecsandri îşi propusese să transfere variantei franceze spiritul originalului românesc, aspect probat şi de compararea celor de mai sus : „Lumea se-ntorcea,/ Norii se-nvîrtea" se redă în franceză într-o manieră analitică, explicativă : „Il voit tout tourner,/ Ciel, terre, nuages !".

Valoarea globală a acestor traduceri trebuie avută în vedere pentru o dreaptă preţuire a lor şi a semnificaţiei activităţii fruntaşilor renaşterii noastre naţionale. Dincolo de valoarea istorică sau estetică a acestor prime traduceri din literatura română, trebuie să reţinem semnificaţia profund patriotică şi motivaţia politică implicate în această întreprindere cu caracter de pionierat. Cercetînd traducerile de poezie românească în limba franceză descoperim primul laborator poetic de migală, de pasiune, dublat de dorinţa fierbinte de a face cunoscute comorile poeziei noastre populare.

Acţiunea de a traduce din literatura română, în special din poezia populară, se integrează unui complex de măsuri, iniţiative şi activităţi practice întreprinse pentru a susţine cauza românească, iar evoluţia ulterioară a evenimentelor a dovedit că străduaniile acestea au fost rodnice.

NOTE

[1] Leonid Boicu, *Geneza chestiunii române ca problemă naţională*, Iaşi, Editura Junimea' 1975, p. 10.

[2] Alexandru Bistriţeanu, *Gheorghe Asachi şi folclorul*, extras din volumul *Limbă şi literatură* editat de Societatea de Ştiinţe Filologice din RPR, 1955, p. 8—9.

[3] Vasile Alecsandri, *Opere, VIII, IX, Corespondenţă între 1830—1871*. Ediţie îngrijită, traduceri, note şi indici de Marta Anineanu, Bucureşti, Editura Minerva, p. 325.

[4] Marin Bucur, *Începuturile unei antologii folclorice în limba franceză — o preocupare a paşoptiştilor români în exil*, în „Manuscriptum", nr. 1/1970, p. 131—138.

[5] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, Editura Minerva, colecţia BPT, 1973, p. 12—13.

[6] Valeriu Stan, *Epistolar — Ion Voinescu II către Vasile Alecsandri*, în „Manuscriptum" nr. 3/1976, p. 115—125.

[7] *Scrisori către Vasile Alecsandri*. Ediţie îngrijită, prefaţă, note, traduceri de Marta Anineanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 275.

[8] *Les Doïnas — Poésies Moldaves de Vasile Alexandri*, traduits par J. E. Voïnesco, Paris, 1853.

[9] *Ballades et chants populaires de la Roumanie* (Principautés danubiennes). Recueillis et traduits par V. Alexandri avec une introduction par M. A. Ubicini, Paris, 1855.

[10] Vezi *supra*, nota 7.

[11] Valeriu Stan, *Epistolar..., loc. cit.*

[12] Titu Maiorescu, *Critice*, antologie şi prefaţă de Paul Georgescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 3—9.

FOLCLORUL ÎN MANUALELE ȘCOLARE GIMNAZIALE

MARIA CRISTEA ȘOIMU

Deschidem discuția pornind de la constatarea că în manualele școlare gimnaziale folclorul ocupă un loc de cenușăreasă, pe care autorii acestor manuale o țin de mai mulți ani pe un colț de scaun la marele ospăț, care are ca invitați pe creatorii literaturii culte. Din cauza spațiului redus pe care-l ocupă creația populară în programa școlară și a modalității în care sînt discutate lecțiile acestea, mesajul lor educativ rămîne undeva la marginea conștiinței elevilor. Ei cred că baladele noastre populare, basmele, ghicitorile, doinele au ocupat un loc important în literatură „pe vremuri", că astăzi aceste adevăruri sînt perimate și că, între creația lui Eminescu, Creangă și Sadoveanu și aceste creații nu există o legătură vizibilă.

Elevii pot cu greu să sintetizeze, pe baza indicațiilor din carte—de multe ori aceleași la toate nivelele de studiu — adevărurile general-valabile ale folclorului nostru : concepția despre lume și viață ; înfrățirea om — natură ; devotamentul reciproc om — animal ; dragostea profundă pentru natură ; înfrățirea cu codrul ; dragostea pentru adevăr și libertate ; triumful binelui asupra răului.

Se pornește, la studierea creației populare, de la comentarea textului, evitîndu-se, în clasa a V-a, de exemplu, orice noțiune teoretică despre folclor. Or recomandabilă ar fi metoda enunțării regulii și apoi demonstrația ei, exemplificînd cît mai bogat și reluînd ciclic noțiunile de teorie a folclorului. Trebuie ținut seamă și de faptul că elevii vin în contact direct, ca mici participanți la viața colectivității, cu obiceiurile, poveștile și datinile populare. Nu e greu să faci legătura acestor observații directe, luate din viața personală a fiecăruia, cu noțiunile teoretice și apoi să realizezi exemplificarea lor „pe viu". Observațiile făcute de elevi, fiind legate de viața lor personală, au darul de a fi reținute mai mult timp, și prin aceasta ei vin în ajutorul profesorului de limba română, care nu poate, oricît ar vrea s-o facă, să acopere predarea necesarului de cunoștințe în cele cîteva (atît de puține !) ore consacrate creației populare.

Noțiuni teoretice despre creația populară întîlnim abia în manualul de clasa a VII-a. Citățm : „Literatura populară (literară, muzicală etc.) poartă numele de folclor. La originea lui cuvîntul folclor înseamnă înțelepciunea poporului. Folclorul literar stă la baza dezvoltării literaturii scrise. Mulți dintre scriitori au preluat teme din literatura populară și le-au dezvoltat".

Și iată ce citim în *Petit Larousse*, ediția 1976, în legătură cu etimologia cuvîntului folclor : cuvînt englezesc — folk — popor ; lore — știință. Ansamblul tradițiilor, legendelor, cîntecelor și obiceiurilor populare ale unei țări. Și în *Dicționarul limbii române moderne* : Totalitatea creațiilor artistice, a obiceiurilor și tradițiilor populare. Fr. folklore (din engleză).

Atunci de unde „la originea lui cuvîntul folclor înseamnă înțelepciunea poporului" ? Nu era mai clar și mai eficient să se dea noțiunea completă, fără „a o traduce", cu intenția de simplificare, dar ajungînd la o informație eronată ?

Şi, mai ales, putea să se renunţe la adăugirea : „Folclorul literar stă la baza literaturii scrise", pentru că şi această informaţie este eronată. Marii noştri creatori s-au inspirat din creaţia populară, chiar poemul *Luceafărul* are la bază un basm popular. Dar basmul a trecut prin inima poetului, prin filtrul marelui său talent, încît poemul e altceva decît un basm versificat. Aşa cum *Baltagul* lui Sadoveanu, atît de aproape de *Moriţa*, ca subiect şi situaţii, este un roman social, care şi-a tras seva din capodopera creaţiei noastre populare.

Exemplele ar putea continua, dar noi am pornit discuţia tocmai de la lipsa de timp de care se resimte profesorul de limba română în predarea capitolului folclor.

Şi tot în manualul de clasa a VII-a (autor Marin Toma ; referenţi : prof. Lucia Atanasescu, prof. Olga Duţu, prof. Vladimir Gheorghiu, conf. dr. Pompiliu Marcea, prof. Dumitru Săvulescu, prof. Graţiela Ştefan) autorului „îi scapă" altă explicaţie : „Din a doua jumătate a secolului trecut, doinele şi baladele au început să fie culese şi publicate de către unii scriitori şi cercetători ai literaturii noastre populare. Printre cei care au preţuit poezia populară amintim pe V. Alecsandri, M. Eminescu, Lucian Blaga, S. Fl. Marian, Ion Pop Reteganul, G. Tocilescu şi G. Dem. Teodorescu".

Interesul pentru folclor nu s-a născut în a doua jumătate a secolului trecut.

În *Descriptio Moldaviae*, Dimitrie Cantemir vorbeşte, pe întinsul a nouă pagini, despre datinile şi obiceiurile moldovenilor la nuntă, botez şi moarte, precum şi despre dansurile lor (1).

De asemeni, Ion Neculce, cu ale sale *O samă de cuvinte*, culegere de legende istorice, realizează, după opinia specialiştilor, prima colecţie românească de folclor.

Secolul al XIX-lea cunoaşte o intensificare deosebită a interesului pentru folclor în Europa, deci şi în ţara noastră, ca semn că în ajunul revoluţiei de la 1848 popoarele deveniseră conştiente de fiinţa lor naţională.

Cu poezia populară, şi în general cu producţiile folclorice, popoarele lumii, mai ales cele aşa-zis tinere, veneau să-şi dovedească dreptul de a exista ca naţiune independentă. În vremea aceea se formau naţiuni şi se dărîmau imperii, un vînt de libertate, cum nu mai cunoscuse lumea, bătea peste Europa. Folclorul constituia pentru toate popoarele un certificat de atestare cu care venea fiecare să-şi dovedească vechimea şi capacitatea de creaţie.

Acum un veac şi mai bine, cînd Alecsandri se hotărîse să publice volumul de *Balade (cîntece bătrîneşti)*, adunate şi îndreptate — 1852, ideea necesităţii cunoaşterii acestor poezii se cristalizase demult. Generaţia paşoptistă se preocupase de culegerea poeziilor populare, conştientă de necesitatea cunoaşterii lor de către poporul român, dar şi de către străinătate.

Ideea de unire, care stăpînea poporul nostru de veacuri, trebuia susţinută cu dovezi istorice. Că această unire exista în cuget şi în spirit, trebuia dovedit opiniei publice internaţionale şi marilor puteri, care ne sprijineau în lupta pentru unire. În afară de acest aspect, culegerea şi publicarea poeziilor populare avea şi un scop filologic. Alături de limba vechilor scrieri, limba creaţiilor populare trebuia să stea la baza cristalizării limbii române literare moderne, ca o replică la tendinţele latinizante. Astăzi ne vine greu să înţelegem că, la mijlocul veacului trecut, limba română abia reuşea să-şi simplifice alfabetul chirilic şi să-l adopte pe cel latin, iar unii cărturari căutau să impună o limbă artificială. Laurian şi Massim militau pentru relatinizarea limbii, propunînd în locul limbii vorbite, vie şi colo-

rată, o limbă hibridă, falsă și ridicolă, din care trebuiau eliminate cuvintele de origine nelatină. Literatura populară venea să dovedească, cu acte în regulă, vechimea și latinitatea neamului nostru; venea să dovedească credința poporului român în libertate și dreptate; dovedea că poporul român își cinstea eroii, cîntîndu-le faptele de vitejie; că-și păstra tradițiile și datinile, în ciuda loviturilor istoriei (2, 3).

În momentul acela era nevoie de lupta unită a tuturor pentru ca limba vorbită, vie, colorată și flexibilă, să se impună ca limbă literară. Și unde se găsea această limbă mai frumos exprimată decît în limba producțiilor populare?

Or despre această latură a problemei, autorul nu amintește nimic.

Părerea noastră este că în manualul de clasa a VII-a se impune o analiză literară model la o doină sau o baladă, iar în manualul de clasa a VIII-a se poate face un comentariu la balada *Miorița*, pentru ca elevii să înțeleagă de ce această baladă este capodopera creației noastre populare.

Cît despre publicarea în manualul clasei a V-a a baladelor *Novac și corbul* și *Constantin Brîncovanul*, facem observația că acestea sînt prea greoaie, prea încărcate de sensuri și elevii nu le pot „prinde", neavînd nici o noțiune clară despre creația populară. Ele își au locul, eventual, în manualul clasei a VI-a, alături de *Toma Alimoș*, atunci cînd se impune și predarea unor noțiuni concrete despre baladă, ca specie literară. Abia după studiul celor trei balade se poate cere elevilor să argumenteze „că poezia Toma Alimoș este o baladă", și nu înainte. Pot oare elevii clasei a VI-a să facă o astfel de demonstrație, cînd au ca ghid ajutător niște întrebări stereotipe de felul: „Ce trăsături fizice și sufletești are Toma Alimoș? Dar Manea? Indicați versurile semnificative"; „Din ce elemente este alcătuit cadrul natural în care se petrec întîmplările? Urmăriți unde apar în poezie aceste elemente"; „Cum vă explicați dragostea haiducului pentru codru și calul său? " Și ca încheiere: „Argumentați că poezia Toma Alimoș este o baladă populară".

Iar în manualul de clasa a VII-a citim întrebări ajutătoare pentru doina *Mult mi-e dor și mult mi-e sete*: „Care este sentimentul predominant al acestei poezii? Cum este exprimat? Indicați versurile care pot fi socotite un pastel al primăverii; analizați ritmul, rima și măsura poeziei populare". Cam la atît se rezumă exercițiile îndrumătoare.

O altă observație pe care o facem manualului de clasa a VII-a (aceasta fiind manualul care are mai multe poezii populare) ar fi aceea că baladele și doinele trebuiau grupate împreună, cel mult în același trimestru școlar; pentru doină, ca specie literară, trebuia făcută o analiză literară model; noțiunile de teorie literară trebuiau formulate în așa fel, încît să poată fi reținute ușor de către elevi.

Ne îngăduim să sugerăm cîteva puncte de plecare pentru autorii de manuale școlare, și anume:

— să se predea definiția completă și corectă a folclorului încă din clasa a VI-a;

— să se studieze balada (ca specie literară) abia în clasa a VI-a, incluzînd baladele *Novac și corbul* și *Constantin Brîncovanul* în același manual;

— să se studieze mai multe basme, atît din creația populară, cît și din literatura cultă;

— să se amintească rolul pe care l-a avut folclorul în formarea naţiunilor şi unificarea provinciilor sub acelaşi stindard (vezi Italia, România);

— partea teoretică să fie argumentată cu grijă, pe baza documentelor existente; orice afirmaţie de genul „mulţi scriitori au preluat teme din literatura populară şi le-au dezvoltat" să fie ilustrată cu nume de autori şi opere;

— să se fixeze de la bun început poziţia pe care se situează autorul faţă de creaţia populară: aceasta va fi tratată ca fenomen de sine stătător; ca izvor de inspiraţie pentru literatura cultă; ca apendice al literaturii în general?

— să se afecteze studierii folclorului mai multe ore de predare, iar materialul să fie mai bogat ilustrat;

— să se recomande efectuarea de culegeri de folclor individuale şi în grup, pe baze ştiinţifice, sub îndrumarea profesorului sau a specialiştilor;

— să se explice ce este valoare şi nonvaloare în creaţia populară, precum şi ce este şi cum se ajunge la poluarea folclorului;

— să se indice cu stricteţe volumul şi numele culegătorului, locul şi anul în care a fost publicată doina, balada sau basmul recomandat pentru studiu, pentru a înlătura impresia de lipsă de autenticitate care mai dăinuie asupra unor creaţii populare.

Amintim în acest sens doina *Mult mi-e dor şi mult mi-e sete*, care apare în manualul de clasa a VII-a fără nici o indicaţie privind culegerea şi numele celui care a publicat-o. Aceeaşi observaţie este valabilă pentru balada *Miorița*, publicată în manualul de clasa a VIII-a (autor Dumitru Săvulescu, referenţi: prof. Lucia Atanasescu, prof. Florin Popescu, conf. univ. dr. Pompiliu Marcea, prof. Gh. Şovu), unde elevii nu capătă nici o informaţie precisă despre colecţia în care a apărut, sau, mai bine zis, nu se precizează că este vorba despre varianta Alecsandri (ca să folosim expresia autorului, care reproduce alături cîteva versuri din variantele publicate de O. Densuşianu şi Gr. G. Tocilescu, pentru comparaţie, folosind termenul: varianta Ovid Densuşianu, varianta Gr. G. Tocilescu).

În manualul de clasa a VIII-a creaţia populară este slab ilustrată. După balada *Miorița*, pe baza unui plan dezvoltat de idei, se cere elevilor o compunere liberă despre „Literatura populară românească". Şi aici, ca şi în celelalte manuale, lipsesc noţiunile teoretice despre creaţia populară.

Socotind predarea folclorului în cursul gimnazial o problemă de interes major, e bine să ne spunem deschis părerea despre metodele cele mai potrivite, precum şi despre conţinutul cel mai adecvat al literaturii pe care vrem s-o facem cunoscută elevilor. Să insistăm mai ales asupra locului pe care l-a ocupat creaţia populară în formarea literaturii culte, dar şi asupra rolului ei lingvistic. Pentru că datorăm mult creaţiei populare, trebuie să-i fixăm bine locul în conştiinţa elevilor. Pentru că ei sînt cei care trebuie să ducă mai departe, în conştiinţa generaţiilor care vin, respectul şi consideraţia pentru izvorul nesecat de frumuseţe spirituală care este

creația noastră populară. Pentru că acest izvor va mai alimenta cu substanță nepieritoare conținutul altor opere literare de valoare, opere prin care omenirea va ști cine am fost și cine sîntem azi. Și prima datorie, aceea de a o face cunoscută și de a-i învăța pe elevi s-o prețuiască, este a profesorului de limba română.

BIBLIOGRAFIE

1. Cantemir, Dimitrie : *Descriptio Moldaviae*, București, Editura Academiei, 1973, p. 309—333 și 153—157.
2. Cioculescu, Șerban : *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Eminescu, 1985, capitolul *Începuturile literaturii artistice*, p. 11.
3. Vianu, Tudor : *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 153—157, 165.

*Tiberiu Alexandru**

1. *MIORITZA. ROEMEENSE VOLKSMUZIEK*. Pan 110, Den Haag

Nimic mai greu — se știe — decît însușirea stilului de interpretare autentică a muzicii populare. Nu este cazul să înșir aci numele soliștilor vocali și instrumentiști de la noi, care s-au încumetat să cînte melodii populare din alte ținuturi decît cel de baștină, aparținînd, deci, unor stiluri sau „dialecte muzicale" străine de cel familiar. Mai toți nu au izbutit să realizeze decît palide pastișe, adesea lipsite de orice valoare. La cei mai înzestrați dintre ei, piesele specifice altor vetre folclorice dobîndesc o înfățișare proprie, ce poartă pecetea propriei lor personalități. Prefăcute printr-un proces conștient sau inconștient de prelucrare, aceste piese devin ale lor, ale soliștilor, încetînd să mai facă parte din patrimoniul zonelor folclorice din care au fost împrumutate. Un exemplu tipic în acest sens ni-l oferă Maria Tănase. Ea și-a format un repertoriu de cîntece populare din toate ținuturile țării, căutînd să-și însușească o dată cu melodiile și textele poetice în graiul locului. Ea nu a cîntat însă niciodată un cîntec bănățean aidoma ca în Banat, o „țipurităr" oșenească ca în Țara Oașului, o doină bucovineană așa cum se cîntă în Țara de Sus ori un cîntec de joc din Oltenia așa cum acesta se aude la hora satului. Dacă la început s-a silit să reproducă cît mai fidel cîntecele învățate, o dată cu maturizarea artistică, a supus întotdeauna melosul și versul popular unor prelucrări creatoare, filtrînd totul prin sensibilitatea ei artistică.

Cu atît mai mult merită apreciat efortul grupului de olandezi, tineri și tinere, cu toții îndrăgostiți de cîntecul popular românesc, ceea ce i-a determinat să întemeieze acum cîțiva ani (1978) o formație artistică pe care au botezat-o *Mioritza*, respectiv *Miorița*. Ei cultivă cu entuziasm folclorul nostru muzical și-l popularizează prin concerte în țara lor, Olanda, cît și peste hotare. Iată și inimoșii membri ai *Mioriței*: Louis Lasance, nai și chitară, Belia Klaassen, clarinet, Michiel Wiedner, țambal și tobă, Joost van Son, acordeon, Henk Lippens, violă și vioară, Marjolein Mellema, vioară și Evert Weidner, contrabas. Louis Lasance, animatorul formației, vorbește foarte bine românește. A venit în mai multe rînduri la noi, în documentare. Nu știu dacă și alți membri ai Mioriței ne vorbesc limba. Din strigăturile care agrementează două piese din acest disc, s-ar părea că da. Tinerii olandezi însuflețesc însă cu tineresc elan și cu convingere cîntecele poporului nostru. Ca să-și însușească cu fidelitate melodiile, cu toate particularitățile lor structurale, precum și caracteristicile stilistice ale interpretării, este neîndoios că tinerii artiști au depus cu conștiinciozitate o muncă sîrguincioasă, din cale afară de anevoioasă. Dacă ici-colo se vădește parcă oarecare sfială în execuție sau dacă la unele piese tempii sînt parcă mai domoli decît s-ar cădea, în multe cazuri ai crede că este vorba de muzicanți români, pe deasupra de baștină din vetrele folclorice din care a fost ales repertoriul muzical.

Pe cele două fețe ale discului de față sînt gravate 22 de piese, unele grupate în mici suite. Fața A: 1. *Dama*; 2. *Hobotul miresei, Joc la hobotul miresei* și *De trei ori pe după masă*; 3. *Doina, Hora mare* și *Hora*; 4. *Inimioară cu venin*; 5. *Trilișeștii, Hangul* și *Breaza*;

Fața B: 1. *Drag îmi e să fiu pe lume*; 2. *Doină* și *Horă*; 3. *Ardeleana din Banat*; 4. *Învîrtită* și *Hațegană*; 5. *Bătrînescul din Groși* și *Codrănescul din Groși*; 6. *Doină* și *Joc de băut*; 7. *Joc de doi*. Titlurile sînt scrise corect. S-au strecurat doar două greșeli, probabil de tipar: *venim* în loc de *venin* și *Învîrtița*. Pe coperta discului (verso) se află un text explicativ despre doinele, cîntecele și jocurile înregistrate, despre instrumentele muzicale care le tălmăcesc și despre formație. Șase fotografii micuțe ne arată chipurile luminoase ale celor șapte tineri interpreți: cinci băieți și două fete, adolescenți sau abia ieșiți din adolescență. Se explică apoi proveniența denumirii ansamblului, ilustrată cu 20 de versuri traduse în olandeză după o variantă a vestitei noastre balade. Și de astă dată denumirile românești ori versurile unei strigături, dată ca model, sînt corect ortografiate, ceea ce nu se întîmplă decît arareori în discurile românești editate peste hotare.

Repertoriul muzical de față cuprinde doine propriu-zise din Maramureș și din Muntenia, două inspirate cîntece lăutărești din Muntenia, cîntece și jocuri de nuntă din Bucovina, jocuri din Oltenia, Muntenia, Moldova, Transilvania, Maramureș și Banat. Așadar un repertoriu variat și reprezentativ, din toate ținuturile țării. Instrumentele muzicale pe care le mînuiesc — trei dintre muzicieni cîntă, cum am arătat, din cîte două instrumente — sînt grupate ad-hoc după specificul regional, ceea ce vădește încă o dată seriozitatea cu care s-a abordat bogatul și variatul nostru folclor muzical. După cum am spus, interpretarea este bună, foarte bună, excelentă chiar în unele cazuri, ca de pildă *Jocul de doi* și *Ardeleana din Banat*. Aceasta din urmă, de pildă, pare cîntată de un foarte bun și neaoș taraf din cîmpia bănățeană (la vioară: Henk Lippens). Merită o deosebită atenție și *Doina* (fața B, nr. 6), o „hore lungă" maramureșeană expresiv cîntată din vioară solo (din păcate nu ni se spune de către cine, de Marjolein Mellema sau de Henk Lippens).

În Olanda se manifestă pare-se, mai mult ca oriunde, un extrem de mare interes pentru folclorul românesc. O seamă de echipe de dans, de formații instrumentale și vocal-instrumentale îl cultivă cu fervoare. Discul de față aduce mărturie că *Mioriița* se află la loc de frunte, între aceste merituoase ansambluri artistice olandeze.

2. *HUNGARIAN FOLK MUSIC COLLECTED BY BÉLA BARTÓK, PHONOGRAPH CYLINDERS*, Edited by BÁLINT SÁROSI. BARTÓK—100. Budapest, Hungaroton LPX 18069, Mono, 1981

Pe cele două fețe ale unui disc LP 30 cm sînt gravate 63 de melodii populare maghiare, înregistrate de Béla Bartók cu fonograful, între anii 1906 și 1914. Un cuprinzător text explicativ în limbile engleză, maghiară, franceză, germană și rusă, elaborat de cunoscutul etnomuzicolog Bálint Sárosi, este tipărit pe două pagini interioare ale albumului-copertă și într-o broșură de 16 pagini, formatul 30/30 cm. Ni se dau o seamă de date cu caracter general, iar în broșură: numerele de catalog ale cilindrilor de fonograf, localitatea, numele și vîrsta informatorilor, data culegerii, date despre piese (unele extrase din însemnările culegătorului), indicații bibliografice referitoare la piesele care au fost publicate sau prelucrate de Bartók și textele cîntecelor vocale; textul este întregit cu 15 notații muzicale și cu două facsimile, cu muzică din corn de vită, cimpoi și fluier (cele mai multe); de fapt sînt puse pe note toate piesele instrumentale din culegere. Pe fața copertei albumului (recto) este o interesantă fotografie-document: Béla Bartók culegînd cu fonograful în 1908, iar pe coperta din spate (verso) se află cuprinsul discului în limbile maghiară și engleză, cu cronometrajul fiecărei piese în parte. Discul a fost editat de casa Hungaroton din Budapesta, cu ocazia centenarului naș-

terii marelui muzician, într-o acțiune multilaterală de valorificare a moștenirii sale științifice și artistice.

Fonograful inventat de Edison în anul 1878, aparat de înregistrare acustică a sunetelor, al cărui principiu fusese imaginat anterior de poetul și inventatorul francez Charles Cros, s-a dovedit extrem de folositor mai ales cercetătorilor din domeniile folclorului și lingvisticii. Deși sursa sonoră trebuia să se afle în imediata vecinătate a pilniei de metal, cu care aparatul era înzestrat, sunetul înregistrat, pe un cilindru de ceară, era slab și oarecum răgușit, redus la un spectru limitat de frecvențe, l-au recomandat o seamă de însușiri: mînuire extrem de lesnicioasă atît la înregistrare cît și la reproducere (care se putea face imediat), greutate mică, de unde o mare mobilitate în folosirea lui, precum și un mecanism robust cu arc, care suplinea alimentarea cu electricitate. În plus, cilindrii o dată înregistrați, puteau fi folosiți cu ușurință la operația de transcriere. Ei rezistau la vreo 50 sau chiar la mai multe citiri și puteau fi la nevoie copiați. În condiții normale de păstrare — marele lor dușman este un soi de mucegai — pot fi conservați vreme îndelungată. Cilindrii copiați pe discul de față, în foarte bune condiții tehnice (de către ing. Pál Sztanó de la Institutul de Muzicologie), au fost înregistrați cu 72—80 de ani în urmă! Fonograful ne face azi să zîmbim, dar în acea vreme s-a dovedit indispensabil, îndeosebi în culegerea științifică a folclorului muzical. Bálint Sárosi ne dezvăluie că, după ce fonograful a fost pentru prima dată folosit în anul 1889 de către americanul I. W. Fewkes, din 1895 l-a folosit muzicianul maghiar Béla Vikár. Prin el „acest instrument genial pentru culegerea cîntecelor populare" a fost cunoscut de Zoltán Kodály și de Béla Bartók. „Lui Edison îi datorează muzicologia dezvoltarea ei actuală, insist asupra acestui fapt", spunea răspicat Bartók în 1937, într-o conferință despre „Muzica mecanică" (*A gépzene*, publicată în „Szép Szó", II, 1937, nr. 11, p. 1—6). Adaug că, la noi, cel dintîi cercetător care a folosit fonograful este Gheorghe Alexici. Volumul său *Texte de literatură poporană română*, tom. I, tipărit în 1899 la Budapesta pe cheltuiala sa, cuprinde și cîteva texte înregistrate cu fonograful (Iordan Datcu și Sabina C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979). După mărturisirea lui G. Alexici, culegerea reprezintă „o muncă de cincisprezece ani": a cules sistematic între 1883 și 1898. (Tomul al doilea a fost publicat postum, de către Ion Mușlea, în 1966 la București, în Editura Academiei Republicii Socialiste România.) Folclor muzical a înregistrat cu fonograful, pentru prima oară la noi, Pompiliu Pîrvescu. Culegerea sa, *Hora din Cartal*, cu 63 de jocuri dobrogene puse pe note de C. M. Codoneanu, a deschis în anul 1908 cunoscuta serie de culegeri și studii „Din viața poporului român", scoasă de Academia Română. Nu se știe încă în ce an sau în ce ani a cules cu fonograful Pompiliu Pîrvescu (născut în 1883), dar știm de la el că, pe cînd era student la București, „în loc să pun bani de o parte, cheltuiam bursa pe lunile de vară cumpărînd fonograf, tuburi și cărți ori colindînd Dobrogea cu harabaua" (O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 435). Cu fonograful au mai cules: D. G. Kiriac, între anii 1912 și 1927 și Tiberiu Brediceanu, între anii 1921 și 1925. Așijderea, din 1928, C. Brăiloiu și G. Breazul, împreună cu colaboratorii lor de la arhivele de folclor pe care le-au înființat. Cercetătorii Institutului de Folclor, întemeiat în 1949, au continuat o vreme să folosească fonograful, încît numărul cilindrilor s-a ridicat la peste 14 000 (aflați în păstrarea Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, împreună cu copiile lor pe bandă de magnetofon).

Cilindrii de fonograf înregistrați de Béla Bartók, în număr de 1 600, dintre care 280 cu folclor maghiar, se află la Muzeul de Etnografie din Budapesta. Din aceștia din urmă — pe un cilindru sînt înregistrate mai multe melodii — Bálint Sárosi a selecționat valoroasa culegere de față, căutînd să figureze în ea cele patru mari ținuturi dialectale ale cîntecului popular maghiar, cercetate și delimitate de *Bartók*: 1. Transdanubia, cu piese culese în comitatul Tolna; 2. Ungaria de Sus, cu lpiese muzicale culese din comitatul Komárom; 3. Marea Cîmpie Maghiară cu piese culese din comitatul Békés și 4. Transilvania românească, cu piese culese mai toate din județul Mureș. Pentru acestea din urmă, B. Sárosi indică următoarele loca-

lităţi: Kisgörgény, Nyárádremete, Nyárádköszvényes, Jobbágytelke, Székelyhodos, Ehed şi Székelyvaja (din actualul judeţ Mureş, România, se precizează). Aceste localităţi au însă şi vechi nume româneşti. Era drept şi folositor să fie arătate, dacă n-ar fi decît spre a înlesni identificarea lor pe harta României! M-am socotit dator să o fac, păstrînd aceeaşi ordine a înşiruirii: Gruişor, Eremitu, Mătrici, Sîmbriaş, Hodoşa, Ihod şi Vălenii (fost Oaia). Acestea nu sînt însă toate. B. Sárosi a scăpat din vedere alte două localităţi transilvănene: Chibed (Kibed), aşijderea din judeţul Mureş, şi Mănăşturu Unguresc sau Mănăstireni (Magyarye-rőmonostor) din judeţul Cluj. Trebuie spus şi subliniat faptul că numărul melodiilor alese din satele transilvănene, mai toate secuieşti, precumpăneşte cu mult faţă de melodiile reprezentînd cele trei ţinuturi dialectale maghiare, adunate la un loc: 40 de melodii transilvănene, faţă de numai 23 de melodii din R. P. Ungară! Această vădită disproporţie îşi găseşte, cred, explicaţia în marea frumuseţe a cîntecelor *parlando* şi *parlando-rubato* din partea locului, atît de asemănătoare uneori cu cîntecele româneşti, cu osebire cu cele din „Cîmpia" transilvăneană. Ascultătorul român aude, cînd şi cînd, întorsături melodice familiare, crîmpeie de melodii ori chiar melodii întregi în care recunoaşte variante româneşti. Este neîndoios vorba de o cultură muzicală ţărănească, dezvoltată în decursul mai multor veacuri de bună convieţuire, în condiţii sociale similare: iobagi şi românii, iobagi şi ungurii, trudind nu o dată alături, pe moşia aceluiaşi grof.

Toate cele 63 de piese ale discului sînt interesante, multe fiind totodată de o rară frumuseţe. Între acestea din urmă se află şi două exemplare ale vestitei povestiri muzicale a ciobanului care şi-a pierdut oile, doar că în versiunile maghiare este vorba de capre. Amîndouă păstrează alternanţa melodiilor tipice care oglindesc jalea păstorului cînd a băgat de seamă că-i lipseşte turma şi bucuria cînd a găsit-o. Au fost culese de la doi fluieraşi, unul din Sîmbriaş şi celălalt din Ihod. Cel dintîi îşi numea cîntarea „A caprelor" *(A kecskéké)*, iar al doilea, „Cîntecul caprei" *(Kecskedal)*. În amîndouă cîntările se află unele elemente tipice doinelor instrumentale româneşti. Această denumire duce gîndul la „nota fetei româneşti cînd şi-au perdut caprele şi plîngînd le căuta pre munţi", cîntată — istoriseşte Gheorghe Şincai în *Hronica românilor şi a mai multor alte neamuri* — în anul 1659, de „musicul călăreţilor lui Constantin". În schimb, poetul maghiar Bálint Balassa (1551—1594), destăinuieşte că şi-a potrivit una din poeziile sale după cîntecul „ciobăniţa română îşi plîngea oile rătăcite". Această valoroasă creaţie pastorală este, după Béla Bartók, „probabil o specialitate românească". O cunosc şi fluieraşii bulgari, care o cîntă pe o variantă de doină propriu-zisă românească, cum am arătat într-o cronică din numărul anterior al revistei noastre (nr. 1/1986, p. 63).

Un „verbunk" („bărbunc", îi spun românii), cîntat din fluier („furulyán") de un secui din Mătrici, se dovedeşte a fi o variantă a *Dansului lui Lazar Apor* din *Codex Caioni* (sec. al XVII-lea). Mult mai apropiate sînt însă variantele româneşti *Banul Mărăcine*, respectiv *Bătuta călăuşerilor* din Transilvania şi din Banat, şi chiar cîntecul *Pi cararea subt un gard* (cu refrenul: *Zău, zău*), culeş de D. G. Kiriac în 1913 de la o ţărancă din Valea Seacă (Suceava), cîntec pe care l-a armonizat pentru solist şi cor, cu titlul schimbat: *Pe cărare sub un brad*. Este o melodie veche, de foarte largă răspîndire. O întîlnim, sub titlul *Haiducky*, în tabulatura pentru orgă a lui Jan din Lublin, întocmită între 1537 şi 1548, cu acelaşi titlu în folclorul instrumental polonez din ţinutul Podhale şi chiar în Franţa, sub titlul *Danse des Bouffons ou Matthachins* (în franceza veche şi „matassin", iar în spaniolă „matachin", cu înţelesul „dansator, bufon"), în *Orchésographie*, tratatul de dans din 1588 al lui Toinot Arbeau (Jean Tabouret) din Langres ş.a.m.d.

Acest interesant şi binevenit disc — pentru elaborarea căruia Bálint Sárosi merită îndreptăţite laude — s-ar cădea, cred, să fie urmat de altele cu muzică populară maghiară, precum şi cu înregistrări făcute de Béla Bartók din folclorul altor naţionalităţi, pe care le-a cercetat, şi în special cu o selecţiune din înregistrările sale de muzică populară românească. Aşa cum am arătat şi în alte împrejurări, marea bogăţie, varietate şi frumuseţe a folclorului nostru l-au captivat pe artistul-erudit într-o măsură covîrşitoare. Cele mai multe melodii populare pe care le-a cules, vreo 3 500, au fost înregistrate în fostele judeţe Alba, Arad, Bihor, Caraş-Severin, Cojocna, Hunedoara, Maramureş, Mureş-Turda, Solnoc-Dobîca, Timiş-Torontal şi Turda-Arieş. Le-a transcris pe toate, în mai multe rînduri, cu tot mai multă migală, atingînd — ne-o spune C. Brăiloiu — „ultimele posibilităţi ale portativului şi ale metronomului". Şi cele mai multe melodii pe care le-a publicat în decursul vieţii, însoţindu-le cu valoroase studii, sînt cele româneşti: 1 270 de piese. Pe cele încă inedite le-a pregătit cu scrupulozitatea şi competenţa care l-au caracterizat, încît — ne-o spune iarăşi C. Brăiloiu — „culegerea cea mare 'Rumanian Folk Music', Bartók a lăsat-o gata întreagă pînă la punct şi virgulă, sau aproape". Cum se ştie a apărut postum, la Haga. Adaug că numeroase compoziţii ale sale, începînd din fragedă copilărie, pînă în ultimul an al vieţii, au valorificat multilateral cîntecul popular românesc, de la simpla armonizare a unor melodii autentice pînă la crearea unei sugestive atmosfere muzicale româneşti.

3. *ORIENT/OKZIDENT. MUSIK AUS SÜDOST-EUROPA.* Aufnahmen und Kommentar: WOLF DIETRICH. Museum Collection Berlin (West). Editor: ARTUR SIMON. Musikethnologische Abteilung, Museen für Völkerkunde Berlin, Staatlichen Museum, Preußischer Kulturbesitz, MC 3, 1983. (Hergestellt bei der TELDEC, Telefunken—Decca Schalplatten GMBH, Hamburg, 66.28 264.01—66.28 264.02. Stereo.)

O pereche de discuri LP 30 cm, ne prezintă 40 de documente sonore din folclorul unei interesante zone de conexiune a Orientului cu Occidentul: Balcanii, inclusiv Turcia învecinată. Au fost culese între anii 1970 și 1980 din Turcia, din Grecia, din Iugoslavia, din Dobrogea și aparțin folclorului turcesc (8), tătăresc (2), grecesc (15), iugoslav (8), albanez (3), românesc (3) și bulgăresc (1). Piesele albaneze au fost culese în regiunea Kosovo din Iugoslavia, piesa bulgărească din Macedonia grecească, iar piesele tătărești de la descendenți ai tătarilor din Crimeea, trăitori în Dobrogea; piesele iugoslave provin din republicile Macedonia (1), Bosnia-Herțegovina (1) și Croația (6, între care 4 dalmatine); în fine, dintre cele opt piese turcești două aparțin nomazilor yörük, iar dintre cele trei piese românești una aparține dialectului macedoromân. Le-a cules, pe toate, cu multă sîrguință și după toate legile meseriei, etnomuzicologul german Wolf Dietrich, foarte bun cunoscător al folclorului muzical din această parte a lumii. (Între cercetările sale se numără și o culegere de folclor macedoromân, pe care a făcut-o cu mai mulți ani în urmă în Grecia. O excelentă copie, cu muzica înregistrată stereofonic, s-a simțit dator să ne-o dăruiască: ea se află în bogatele colecții ale Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice.)

Discurile sînt întovărășite de o bogată documentație, cuprinsă într-o amplă broșură (32 de pagini în formatul 29/30 cm), în limba germană și într-o bună versiune engleză (datorată unei autorități în materie, dr. Barbara Krader), cu numeroase fotografii (20), schițe, exemple muzicale cu scările unor instrumente și transcrierea parțială a unora din piese și trei instructive hărți: țările cu localitățile în care s-a cules, aria de răspîndire în această zonă a cuplului *surlă-tobă* și aria de răspîndire a scării muzicale istriene. În fiecare caz se indică locul, împrejurările și data culegerii, numele, vîrsta și meseria informatorilor, precum și numele instrumentelor muzicale din care au fost cîntate piesele instrumentale sau cele vocal-instrumentale. Adaug că la piesele vocale se reproduc textele poetice în limbile respective și în traducere germană-engleză.

Nu o dată cercetătorul este surprins să descopere variante străine, mai apropiate sau mai îndepărtate, ale unor cîntece pe care le ținea drept specifice folclorului propriu, uneori

la mari depărtări de teritoriul național. Simple coincidențe uneori, mai ales cînd e vorba de structuri simple prepentatonice și pentatonice, dar și piese care cunosc uneori o circulație vastă. În acest sens, sînt deosebit de interesante pentru folclorul nostru două „cîntece lungi" turcești, „uzun hava" (= cîntec lung), cum li se spune, din această colecție, unul vocal, cîntat de un îngrijitor de la o școală din zona Ankara, și altul instrumental, cîntat din *kaval*, fluier mare cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele, de largă răspîndire în această parte a lumii, de către un fost păstor de capre din provincia Antalya. Ele sînt variante ale doinei propriu-zise românești. Alături de similitudini stilistice și de structură este remarcabilă și identitatea denumirilor. În nordul Transilvaniei doina noastră este numită „hore lungă", iar în Oltenia „cîntec lung"; pe alocuri i se mai spune „cîntec îndelungat" sau „cîntec pre-lung" ori „prelungat". Dar nu numai cîntecul lung turcesc este înrudit cu doina. În septembrie 1936, Constantin Brăiloiu a cules la Istanbul două „cîntece de drum" („yol havası"), netăgăduite variante ale doinei noastre. Și de astă dată se observă o similitudine a terminologiei: în folclorul nostru, doinei i se mai spune și „de ducă", cu alte cuvinte „de drum", „de călătorie". Cîntări asemănătoare se pot întîlni la ucraineni, la evreii din Galiția, la absolut toate popoarele din Balcani, precum și în

Orientul Apropiat. Dacă prezența unor melodii similare în această întinsă zonă s-ar putea bănui prin împrumuturi de la un popor la altul, mult mai greu este de explicat prezența unor „doine" în India, Indochina, Indonezia, în Tibet, în unele ținuturi din China septentrională și în Mongolia. Este vorba de o uriașă circulație a unui anume tip de cîntare, ori cîntări asemănătoare au fost zămislite de popoare diferite, într-o conjunctură similară a procesului de creație? Un răspuns mulțumitor nu ni-l pot da decît îndelungate și minuțioase cercetări.

Prima față a discului este consacrată unor forme instrumentale, însuflețite de *viori populare* și de cuplul *surlă-tobă*. O atenție deosebită este acordată viorii piriforme cu trei coarde, numită în Dobrogea *țibulcă*, în Bulgaria *gădulkă*, în Macedonia iugoslavă *kemane*, în Grecia maritimă *lira* și în Iugoslavia *lirica* (citește *lirița*). Acordajul (cvartă coboritoare și cvinta superioară a acesteia) și tehnica de execuție, cu coardele scurtate prin apăsare laterală cu unghiile, sînt aceleași, după cum ne demonstrează sugestiv un desen. În decursul cîntatului este ținută în poziție verticală, ca toate viorile populare din Orient, iar arcușul este apucat și mînuit în maniera cu care se cîntă din contrabas. Acest tip de vioară este ilustrat cu două exemple grecești: un cîntec vocal-instrumental din Dodecanez și un dans „khorós" din Macedonia grecească. În primul caz, *lira* face parte dintr-un mic ansamblu instrumental, împreună cu un cimpoi *(tsambúna)* și o lăută *(laúto)*. Autorul amintește că, după cum se presupune, formația *liră-cimpoi* era cunoscută încă în Bizanț; *lăuta* i s-a alăturat mai tîrziu.

Cu trei coarde este și *lira* grecilor din Pontos, originari din partea de sud-est a Mării Negre (Turcia). Cutia ei de rezonanță este lungă și relativ subțire, dreptunghiulară sau aproape dreptunghiulară (ceva mai largă în partea de jos). Cele trei coarde sînt însă acordate într-o succesiune de cvarte și călcate cu partea cărnoasă a degetelor. Cîntînd frecvent pe două coarde deodată, se obține un deosebit de interesant limbaj polifonic, în care intervalele de cvartă abundă. Instrumentul este comun grecilor și turcilor din partea locului (Pontos), cei dintîi numindu-l *lira tu Póntu*, iar ceilalți *kemençe* (a se citi *kementce*). Cîntarea polifonică este la rîndul ei comună, iar repertoriul cuprinde adesea variante greco-turcești. Însuși exemplul ales, o arie turcească de dans, „horon havası", trădează prin numele său dubla apartenență.

Trei coarde are și *kabak kemanı* (citește *kemanî*) din sud-vestul Anatoliei. Cutia ei de rezonanță este o sferă de lemn, adesea o tigvă, decalotată în partea unde este fixată tabla de armonie, o membrană subțire de piele. Este asemenea cu araba *rabāb*, cu corpul dintr-o nucă de cocos decalotată, obișnuit însă cu două coarde. În exemplul ales, un dans al femeilor yörük, vioara *kabak kemanı* își împletește glasul cu o lăută turcească cu gît lung, numită *cura sazı* (citește *djura sazî*), *saz* fiind numele generic al lăutelor de acest fel, mai mici sau mai mari, cu număr variabil de coarde, iar *cura* fiind denumirea celor de talie mică.

Vioară ținută vertical, obișnuit cu o singură coardă (doar excepțional cu două coarde) este *gusla* iugoslavă *(gusle)* și rubedenia ei albaneză *lahutë* (citește *lahută*), instrument tipic pentru acompanierea bătrînelor cîntări epice din Balcani. Stilul de cîntare este atît de asemenea, încît doar specialiștii sînt în stare să deslușească ce anume este sîrbocroat, bosniac ori albanez. Îmi îngădui să adaug că aceeași atmosferă o degajă și cîntecele epice egiptene, acompaniate de *rabāb al-ša'ir*, rebaba poetului-rapsod, cu o singură coardă din păr de cal sau, în lipsa acesteia, de o rebabă obișnuită, cu cele două coarde acordate ad-hoc la unison. Exemplul pe care ni-l oferă Wolf Dietrich este o frumoasă baladă albaneză.

Aceste viori populare, cu osebire vioara piriformă, sînt treptat înlocuite de vioara europeană obișnuită. Instrumentiștii populari o țin adesea într-o poziție verticală și nu o dată îi acordează strunele altmintrelea (coarda subțire cu un ton mai jos, de pildă). În discurile de față întîlnim vioara în mîna unui instrumentist grec, lăutar de meserie, de fel din Eubeea, intonînd un „taxim", preludiu instrumental improvizatoric. Autorul nu uită să precizeze că astfel de piese, numite așijderea „taxim", preludează pe alocuri baladele românești. (Un „taxim" preludează și suita de dansuri ale fetelor yörük, despre care va veni vorba mai la vale.) Mai întîlnim *vioara*, însoțită de *chitară*, într-un marș grecesc de nuntă, cîntat de doi lăutari-țărani, care ne evocă marșul de nuntă din Oltenia—Muntenia, vădit oriental, al lăutarilor noștri, cunoscut într-o variantă mult asemănătoare și în Grecia (vezi: G. Fira, *Nunta în județul Vîlcea*. Cu raport-prefață de Constantin Brăiloiu, Academia Română, Din viața poporului român, XXXVII, București, Cultura Națională, 1928, p. 4 și 16—17). Vioara mai răsună și într-o seamă de ansambluri muzicale, despre care va veni vorba la finele acestei cronici.

Cuplul deosebit de tipic *surlă-tobă*, respectiv *surle-țupan*, *zurla-țapan*, *zurna-daul* ori *zurna-davul* cunoaște o largă întrebuințare în Balcani și în Turcia, exclusiv în mîna muzicanților de meserie țigani. Autorul, după cum am arătat, consacră acestui cuplu de instrumente o hartă, cu arătarea centrelor sau „școlilor" ei de seamă. Cu țeavă cilindrică-conică, *surlele*, întotdeauna cu ancie dublă, sînt mari (de aproxmiativ 60 cm) sau mici (între 20 și 40 cm), iar toba, obișnuit de talie mare, are două membrane, cea din față bătută cu un mai de lemn, iar cealaltă cu o vergea. Atmosfera sonoră pe care această formație o degajă este pretutindenea aceeași. Mai trebuie însă spus că aria de răspîndire a acestei tipice perechi de instrumente este mult mai vastă: o întîlnim în Orientul Apropiat, în Asia și în Africa. În Egipt,

bunăoară, este caracteristic cuplul *mizmăr-tabla baladĭ*, același oboi popular și aceeași tobă, minuite așijderea de muzicanți de meserie, întotdeauna țigani. Exemplele oferite de culegerea aceasta sînt: o suită de două cîntece de dans al fetelor yörük, cîntată din două *zurnale* și un *davul*; finalul unui „nibet", suită „de ascultat" de melodii tărăgănate și în ritm și mișcare ca de joc (suită cunoscută odinioară și la noi, sub numele „nobet" sau „nubet", în interpretarea marțială a meterhanelei domnești, cu osebire în prag de seară, la chindie), final cîntat de două *zurle* și un *tapan* de muzicanți din Macedonia iugoslavă, precum și de un „khorós" grecesc ceremonial, în memoria revoluției de eliberare națională din 1821, cîntat din două surle de talie mică, numite *karamúza*, și de o tobă, așijderea de talie mică, numită *tambúrlo*, ansamblu cunoscut în partea locului sub numele de „zijiá", respectiv „ziyá". În toate cazurile a doua surlă ține hangul sau, ca la „nibet", dublează ici-colo melodia la octava inferioară. (Adaug că părțile tărăgănate ale „nibet"-ului trădează unele elemente de doină. Nimic surprinzător, de vreme ce mare parte din dansul „teškoto", și acesta din Macedonia iugoslavă (cîntat așijderea din *zurla-tapan*), este o limpede doină.)

În alt context al antologiei de față, întîlnim o pereche diferită de oboaie, acestea de mărimi diferite, numite *sopile*: *tanka sopila*, cea subțire, și *debela sopila*, cea groasă. Ele cîntă obligatoriu împreună, realizînd o deosebit de interesantă diafonie, un veritabil contrapunct la două voci, în intervale mari, între sextă și decimă, frecvent disonante. Exemplul ales de autor este dansul „potancu" din insula dalmatină Krk. (Neobositul Teodor T. Burada a dat peste această pereche de oboaie populare inegale, *supelele*, cu ancie dublă din papură numită „piska", la românii din Istria, în decursul călătoriei sale din toamna anului 1890. *Opere*, Vol. IV, București, Editura Muzicală, 1980, p. 182.)

Mare parte din zurnagii stăpînesc o interesantă tehnică a suflatului fără întrerupere, prin „respirația circulară", cum i se zice. Executantul își înmagazinează un important volum de aer în cavitatea bucală, pe care, cu ajutorul mușchilor faciali, îl împinge cu regularitate în ancia instrumentului, inspirînd concomitent prin nas, împrospătîndu-și mereu și mereu cantitatea de aer necesară cîntatului continuu. Semnul exterior al acestei tehnici este umflarea peste fire și stăruitoare a obrajilor, tot timpul cît ține cîntatul, neîntreruptă de pauze de respirație.

Lăutele cu gît lung, instrumente cu coarde ciupite, sînt frecvente în această parte a lumii, însoțind adesea glasul cîntăreților sau făcînd parte din mici formații instrumentale. Obișnuit melodia cîntată pe o coardă sau pe o pereche de coarde acordate la unison este întovărășită de isonul zornăitor intonat de coarda sau de coardele vecine libere. Am semnalat mai sus o asemenea lăută: *cura sazı*, însoțind vioara turcească *kabak kemanı*. În mîna unui ospătar turc, „aşık" (rapsod) de ocazie, întîlnim o *bağlama*, cel mai comun tip de lăută în Turcia de azi, cu cutie de rezonanță piriformă și cu două coarde, cu care își dublează glasul; cîntarea sa vocal-instrumentală în octave eterofonice se sprijină pe isonul coardei libere. Lăuta albaneză *qiteli* (citește *kjiteli*), prevăzută de obicei cu o pereche de coarde, este similară cu cea anterioară. (Ramadan Sokoli, cel mai bun cunoscător al instrumentelor populare albaneze, o numește însă *çifteli* (pronunțat *tșifteli*), *tambrra* sau *tamrra*.) Cîntarea vocal-instrumentală cu ison respectivă — un frumos cîntec de dragoste, culeș în zona Kosovo din Iugoslavia — degajă aceeași atmosferă ca cea dinainte. Oarecum înrudită cu aceste lăute cu gît lung este *cümbüş* (citește *djümbüş*), de fapt o variantă de *banjo*, adaptat la nevoile locale de constructorul de instrumente muzicale Zeynel Abidin din Istanbul, prin 1930. Instrumentul se bucură de mare popularitate. Exemplul nostru, un cîntec de dragoste, este cîntat de o cîntăreață de meserie, „tefçi kadın", și de soțul ei din *cümbüş*. Cîntăreața își ritmează cîntarea cu o tobă în formă de cupă, numită *dömlek*. (Instrumentul se mai numește *dümbelek*, *dümbek*, *deblek* și este similar cu *darabukka* arabă. Sporadic se poate întîlni și la muzicanții turco-tătari din Dobrogea, sub numele *darabukka* sau *darbukka*; turcii din fosta insulă Ada Kaleh îi spuneau *damburka*.)

Tamburițele iugoslave sînt azi vestite. Ele alcătuiesc o familie numărînd cu totul vreo nouă membri: *tamburița* sau *prim-tamburița*, *braci I*, *II* și *III*, *terț-prim I* și *II*, *tambura cello* și *tambura bas*. *Orchestrele de tamburași*, cum li se spune, mai mici sau mai mari, pot fi întîlnite și la sîrbii noștri din Banat. Doar excepțional se cîntă dintr-o singură *tamburiță*. Un astfel de caz îl prezintă culegerea de față: un cîntec de nuntă din Slavonia (Croația), interpretat de un cuplu de țărani; soțul cîntă totodată și din *samica* (citește *samița*), cum se numește tamburița folosită singură („samo"). Cîntarea în terțe și sexte, pare-se mai nouă și de influență urbană, contrastează cu splendidele diafonii disonante din alte părți ale Croației și de pe alte meleaguri ale Iugoslaviei.

Instrumentele cu coarde lovite sînt reprezentate de un *țambal mic*, în mîna unui lăutar dobrogean, în vîrstă de 64 de ani, de fel din Mamaia-Sat, de la care s-au înregistrat, fără alt acompaniament, „geamparalele dobrogene".

Revenind la aerofone, semnalăm un „sirtós" grecesc, cîntat de un țăran de 43 de ani, din *frunză de lămîi*. Aflăm că se mai cîntă din *frunză de portocal* și — ca la noi — din *frunză de păr*. Autorul adaugă că din frunză mai cîntă „vlahii din răsăritul Serbiei și din regiunea Kosovo".

În această parte a lumii sînt folosite două tipuri principale de cimpoaie: fără bîzoi și cu bîzoi. Cel dintîi tip este cunoscut în Istria, Dalmația, Bosnia și Herțegovina, sub numele *mišnice* (citește *mișnițe*) sau *miešnica* (citește *mieșnița*), *mih, meh, dipla* ori *dipla na meh*, iar la românii din Istria, după Teodor T. Burada, *foale*, traducere în istroromână a termenilor anteriori, derivați din „burduf". Instrumentul mai este cunoscut în insulele grecești sub numele *tsambuna*, *kototsambuno* (în Kefalonia) și *askomandura* (în Creta), precum și în Turcia, sub numele *tulum* (= burduf). Caraba sa este întotdeauna dublă, cu cinci găuri pe o țeavă și cu una, două sau trei pe cealaltă țeavă, sau chiar cîte cinci găuri pe amîndouă țevile (în Creta și în Turcia bunăoară). Cimpoiul românilor istrieni avea, după Burada, „șase borți la partea dreaptă și trei la partea stîngă", cum se vede de altfel și în desenul său *(luer. cit.*, p. 181). Se pare că acest tip de cimpoi cu șase găuri pe una din țevi este rar. Melodia cîntată pe țeava cu mai multe găuri este acompaniată de isonul variabil scos de cealaltă țeavă sau, în Istria și insulele dalmatine, de o a doua melodie. În culegerea de față întîlnim, în două rînduri, *tsambuna*, cimpoiul grecesc cu cinci găuri pe o țeavă a carabei și una pe cealaltă țeavă, sfredelită la nivelul primei găuri, de jos, a primei țevi. El face parte dintr-un mic ansamblu, alături de *lira* și *laúto* (despre care am mai vorbit), ansamblu care acompaniază cîntărețul ce interpretează cîntecul *O fată din Olymbos*, piesă ce deschide culegerea; de asemenea, de astă dată acompaniat de tobă *(dá'uli)*, într-o melodie grecească „kavodorítikos", al cărei nume vine de la Cavo d'Oro, vîrful de miazăzi al insulei Eubeea. Al doilea tip de cimpoi, cu carabă simplă și bîzoi, aidoma celui românesc din Muntenia, este folosit în Bulgaria, Iugoslavia (Macedonia și prin sud-estul Serbiei, inclusiv zona Kosovo), Albania, Grecia continentală (Tracia și Macedonia) și în Turcia europeană. Este numit *gajdë* (citește *gaidă*) în Albania — *gaidă* îi spun și macedoromînii —, *gaida* în Grecia, *gayda* în Turcia și *gajde* (citește *gaide*) în Bulgaria și Iugoslavia. (Trebuie însă spus că în unele părți ale Iugoslaviei, în Voivodina de pildă, *gajde* are caraba dublă, uneori de mari dimensiuni, iar aerul este pompat în burduf cu ajutorul unei foale mînuită de cimpoier.) Acest al doilea tip de cimpoi este reprezentat în culegerea noastră de un cimpoier bulgar din Skutari (Grecia), de la care s-a ales o „răčeniță", joc în același ritm aksak de trei timpi, cu al treilea mai lung, ca și „geamparalele" noastre (aci „geamparalele dobrogene" cîntate de țambalagiul din Mamaia-Sat). Acest interesant sistem ritmic, temeinic studiat de Constantin Brăiloiu, îl determină pe Wolf Dietrich să întocmească un tabel cu piesele în ritm aksak: „horon havası", „zeybek", „răčeniță" și „geamparalele".

Fluierele, după cum am mai văzut, sînt prezente prin *kaval*-ul turcesc, fluier mare fără dop, cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele, aidoma fluierului moldovenesc, din care s-a cîntat unul din „cîntecele lungi" turcești, variante ale doinei noastre. Albanezii, care-l numesc *kavall*, obișnuiesc să cînte cîte doi laolaltă, din instrumente de aceeași mărime (vezi coperta antologiei). Cei doi cavalgii cîntă în octave o melodie păstorească „para tufa", analoagă funcțional cu „porneala" păcurarilor noștri. Adaug că bulgarii folosesc un instrument similar, pe care-l numesc, la rîndul lor, *kaval*. Un dans românesc, *Hora dobrogeană*, este cîntat cu virtuozitate din *fluierul* obișnuit, cu dop și șase găuri pentru degete. Melodia, culeasă de la un țăran de 20 de ani, de fel din Malcoci, jud. Tulcea, pare să provină dintr-o „țiitură", joc dezvoltat din „țiituri", formule tipice de acompaniament ale lăutarilor.

În culegerea de față auzim și glasul unui deosebit de interesant *fluier gemănat*. Exemplele alese, un cîntec de nuntă și o suită de patru polci, au fost culese de la un sexagenar din insula dalmatină Krk, tîmplar și paracliser de meserie. Epitalamul este cîntat, parte vocal, parte instrumental, din *dvojkinje* (citește *dvoikinie*), cum i se spune acolo fluierului gemănat, numit în celălalt capăt din sudul Dalmației și prin alte părți ale Iugoslaviei, *dvojnice* (citește *dvoiniță*). Instrumentul este făcut dintr-o bucată de lemn, cu gura cioplită (cu plisc), cu cele două vrane tăiate în partea din față și cu țevile fie paralele, fie ușor divergente, despărțindu-se treptat înspre capătul inferior; cam de pe la mijlocul fluierului, profilul țevilor devine aparent, prin cioplirea pereților exteriori. În țeava din dreapta sînt sfredelite patru găuri pentru degete, iar în țeava din stînga doar trei, la nivelul primelor găuri (de jos) ale țevii vecine. Există însă și fluiere gemănate care au patru găuri pe țeava din stînga și trei pe țeava din dreapta, bunăoară în Herțegovina și pe alocuri în Serbia. Acest fluier dublu, purtînd nume diferite (în partea apuseană a Serbiei i se spune, de pildă, *dvojenice* (citește *dvoieniță*), în Macedonia *dvojanka* (citește *dvoianca*) sau *slagarka*, iar în unele locuri din Bosnia *vidulice* (citește *viduliță*)) este strîns legat de o cîntare polifonică particulară, o extraordinară diafonie în care intervalele de secundă, nu o dată paralelisme de secundă, abundă. Nu însă peste tot: prin Serbia, de pildă, slujește la cîntarea unor melodii în terțe sau bazate pe ison, încheiate însă aproape obligatoriu cu un interval armonic de secundă. (Teodor T. Burada a găsit acest fluier gemănat la istromîni, care-l numeau *surle*. Desenul său îl înfățișează și văzut din față și văzut din spate: pe țeava din dreapta are patru găuri, iar pe cea din stînga trei, dar pe dosul țevii din dreapta se vede încă o gaură pentru degetul mare. Învățatul moldovean precizează și în scris: „În dosul țevii drepte se mai află o bortă care vine în dreptul bortei a patra". *Luer. cit.*, p. 182. Pe cît se pare, acest tip de fluier gemănat este rar, ca și cel cu cîte patru găuri pe fiecare țeavă.) În Istria și în insulele dalmatine, *dvoikinje* este pe potriva

„scării istriene", specifică acestor meleaguri, scară alcătuită dintr-o succesiune *semiton—ton—semiton — ton*, într-un ambitus de cvintă micșorată. Cum am mai spus, o hartă ne arată aria de răspîndire a scării. Pe treptele strînse ale acestei scări și în același limbaj armonic, în bună parte disonant, sînt cîntate exemplele pomenite mai sus. Împrumutate orașului, cele patru polci sînt în așa măsură integrate intonațiilor specifice locului, încît cu mare dificultate pot fi recunoscute modelele originare. Diafonia aceasta am întîlnit-o și în dansul cules de la cei doi executanți din *sopile* (și ei originari din insula Krk), însă cu intervalele răsturnate : în loc de secunde și terțe, intervale între sextă și septimă pînă la decimă. Acest sistem polifonic instrumental își găsește echivalență în cîntecele vocale, cum ne-o confirmă un cîntec croat, interpretat la două voci de un țăran și de patronul localului în care a fost înregistrat, într-o sîmbătă dimineață pe vremea aperitivelor. Polifonia vocală, larg răspîndită la popoarele din Balcani, o mai găsim într-o baladă grecească din nordul Epirului, pe tema logodnicilor nefericiți, cîntată de doi bărbați și de două femei. Cîntarea o începe un prim solist, urmat după un timp de un al doilea solist care intonează o contramelodie care se împletește cu cea dintîi, agrementată de frecvente salturi la septimă superioară prin schimbarea bruscă a emisiunii vocale de piept cu cea de cap (falset), oarecum în maniera iodlerului ; li se alătură isonul mai mult sau mai puțin continuu al celorlalți doi cîntăreți. Polifonia vocală este înfățișată și de un mișcător bocet macedoromân din Epir, cîntat de șase pînă la opt femei, înregistrat la fața locului, cu prilejul unui deces.

Antologia *Orient/Occident* cuprinde și o seamă de cîntece vocale, culese atît de la bărbați cît și de la femei : un cîntec cleftic (haiducesc) din Peloponez, un cîntec grecesc de nuntă din Tesalia, un cîntec de dragoste orășenesc „sevdalinka" din Bosnia, o cîntare albaneză de urare cu prilejul Anului Nou, „kálanta" (colindă) și o cîntare țigănească tătărească din Crimeea („kırım çingene havası"), culeasă de la o tătăroaică din Murighiol, jud. Tulcea. Amintesc că de unul singur a fost cîntat și „cîntecul lung" turcesc, variantă a doinei noastre, despre care a fost vorba mai sus.

Culegerea de documente sonore a lui Wolf Dietrich se încheie cu un interesant mănunchi de piese, interpretate de formații instrumentale mai mari, vădit moderne, aflate sub înrîurirea orașului : 1. Un marș nupțial grecesc („patinádha"), după care urmează o bine cunoscută „căzăcească", cîntate de un ansamblu tipic, în care clarinetul *(clarino)* are rolul de căpetenie ; i se alătură o vioară *(violí)*, o lăută *(la'úto)* și o dairea *(défi)* ; 2. Un dans al tătarilor din Crimeea („kaytarma"), cîntat de trei lăutari tătari-țigani dobrogeni, din *clarinet, acordeon* și *dairea (daïre)* ; 3. „Azize" (iubita), cîntec de joc turcesc, „mahalle musikisi" (muzică de mahala), cum i se spune genului, interpretat din *cümbüs* (varianta de *banjo* de care a fost vorba), *trompetă* și *baterie* ; 4. Un „sirtós" din Macedonia grecească, cîntat din *clarinet, trompetă, acordeon, baterie* și *tambúrlo* (tobă mică locală). Piesa aceasta și mai ales cea anterioară evocă atît ca atmosferă sonoră, cît și prin motive melodice, muzica fanfarelor lăutărești de la „Moșii" noștri de odinioară ; 5. „Ta tambánia" (bîrna), după tradiție piesa cu care s-a inaugurat, în 1886, în insula Lesbos, primul vaporaș cu motor Diesel, cîntată din *vioară, chitară* și *țambal (sandúri)* ; 6. O polcă și un ceardaș („polko i čardaš"), cîntate de o formație de lăutari semiprofesioniști dintr-o localitate din Croația, aflată la frontier, cu R. P. Ungaria, din *vioară (hegedé*, citește *heghedé)*, *țiteră* trapezoidală *(cimbal*, citește *țimbal)* la *chitară (gitarra*, citește *ghitarra)* și *contrabas* cu coarde ciupite *(gardón)*. Atît terminologia cît și conținutul melodiilor vădesc o puternică înrîurire maghiară ; 7. Drept încheiere, finalul unui dans grecesc „tsiftetelli", înregistrat la o nuntă țigănească din Eubeea, cîntat — semn al zilelor noastre — din *clarinet, chitară electrică, pian electric, baterie* și *sistem electronic de reverberație*. În vremea din urmă, asemenea instrumente electronice au început să pătrundă și în tarafurile lăutarilor noștri.

Comentariul lui Wolf Dietrich este scris cu competență, bazat pe o amplă documentare, pe care a dobîndit-o atît prin cercetările sale de teren cît și din studierea lucrărilor în legătură cu subiectul (lucrări a căror bibliografie, cuprinzînd 62 de titluri, se află la finele broșurii explicative). Autorul nu și-a luat sarcina efectuării unui studiu comparativ al

muzicii popoarelor trăitoare în această parte a lumii, ceea ce nici nu s-ar fi putut face în cadrul unei astfel de lucrări. Ea rămîne însă o foarte bună şi deosebit de interesantă antologie sonoră, explicaţiile avînd rostul să înlesnească o cît mai deplină înţelegere a celor 40 de documente. Autorul nu ocoleşte părerile sale şi ale altor cercetători în legătură cu conexiunile care se stabilesc firesc în muzica popoarelor. O face însă cu prudenţa omului de ştiinţă avizat. Este totuşi posibil ca materialele înfăţişate aici, cît şi comentariul său, să stîrnească păreri divergente. Spinoasa problemă a influenţelor în folclor este încă departe de a fi examinată cu deplină obiectivitate. Din păcate, nu s-a depăşit întru totul considerarea înrîuririlor dintr-un punct de vedere naţionalist, îngust, cum au dovedit unii din vorbitorii la o extrem de bine venită „Întîlnire trilaterală de muzică Grecia — Islam — Europa Mediteraneană", excelent organizată de Centrul Cultural European de la Delfi, între 10 şi 19 septembrie 1985. Influenţele în muzica populară — ne-a spus-o convingător Béla Bartók — nu înseamnă nicidecum sărăcirea unui popor în folosul altuia, ci îmbogăţirea patrimoniului artistic al amîndurora. Mai mult, contactul dintre diferite naţiuni nu are drept rezultat numai schimburi de melodii ci — şi asta este şi mai important — constituie imboldul creării unor stiluri muzicale noi, ceea ce atrage după sine o nouă îmbogăţire a culturii muzicale populare. Ca rezultat al influenţelor reciproce, îndelungate şi neîncetate, dintre folclorul muzical al popoarelor, s-a realizat în această parte a lumii o bogăţie neînchipuită, de uriaşe proporţii şi multilaterală, de melodii şi de tipuri de melodii, de stiluri, de instrumente muzicale şi de tehnici specifice acestora, iar influenţele, o dată ce au fost asimilate şi temeinic integrate, oferă larg posibilităţi de îmbogăţire tezaurului folcloric naţional.

* Fotografiile (ca şi cele din numărul anterior al revistei) : Dan Alexandru.

AL. I. AMZULESCU, *Cîntecul nostru bătrînesc*. Cuvînt înainte de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, Seria „Universitas", 1986, XI+340 p.

Apariţia unei cărţi purtînd semnătura lui Al. I. Amzulescu prezintă, de la bun început, certitudinea lucrului temeinic făcut şi îndelung elaborat, garanţia unei contribuţii originale, cu observaţii ce merg în adîncimea fenomenului studiat sub toate laturile sale, de real interes pentru clarificarea unora dintre atît de complexele şi, nu arareori, dificilele probleme cu care se confruntă cercetarea ştiinţifică a culturii noastre populare. Certitudinea este motivată de prestigiul pe care Al. I. Amzulescu şi l-a cîştigat în ţară şi în străinătate, de faptul că, în atît de îndelungata sa activitate ştiinţifică, şi-a cernut cu pilduitoare exigenţă tot ceea ce a încredinţat tiparului. A fost şi continuă să fie pătruns de un adînc respect pentru litera tipărită, pentru care are un adevărat cult.

Al. I. Amzulescu şi-a cîştigat un bine meritat loc de frunte în folcloristica românească prin cîteva lucrări de referinţă ce-i poartă semnătura. Ne gîndim, în primul rînd, la cele trei volume de *Balade populare româneşti* (Editura pentru Literatură, 1964), lucrare distinsă cu premiul Academiei R. S. România. Clasificarea baladei şi, mai ales, indicele tematic reprezintă un moment definitoriu pentru folcloristica noastră. Cercetarea cîntecului bătrînesc păşeşte într-o nouă etapă, cea a clarificărilor depline. Operă deschisă, indicele tematic propus şi elaborat de Al. I. Amzulescu stimulează investigaţiile, dă un nou impuls activităţii de cercetare a genului. Însuşi autorul îşi consideră opera drept un început şi, în drumul atît de anevoios către sinteză, publică o nouă carte pe aceeaşi temă : *Cîntece bătrîneşti* (Editura Minerva, 1974). Acest volum reprezintă, de fapt, firul de legătură cu marile lucrări ce-i vor încununa strădania, unul din actele importante ale etapei pregătitoare în migălcasa cercetare a baladei populare româneşti. Cu acest volum pătrundem în laboratorul folcloristului, însoţindu-l în munca tenace, în încercarea de a descifra tainele acestui gen atît de frumos şi avîntat al cîntecului nostru popular, atît de învăluit în umbră, atît de înşelător pentru cercetătorul ce se lasă furat de lustrul de suprafaţă.

La capătul a peste trei decenii de trudă anevoioasă, de cunoaştere a tot ceea ce înseamnă text şi teorie, de culegere şi cercetare a terenului cu atît de dese reveniri încît parcă deveniseră obsesii, Al. I. Amzulescu este consacrat drept cel mai bun, profund şi fin cunoscător al acestui gen al literaturii noastre populare, ceea ce îi permite să elaboreze monumentala sinteză din „Colecţia naţională de folclor" : *Cîntecul epic eroic* (Editura Academiei, 1981), operă pentru care este distins pentru a doua oară, în mod excepţional, cu premiul Academiei R.S. România, şi *Balada familială* (Editura Academiei, 1983).

Cartea pe care ne-am propus s-o semnalăm face parte din acest îndelung proces de clarificare, dezvăluind momente importante ale cercetării ştiinţifice a lui Al. I. Amzulescu în, aşa cum spuneam, atît de anevoiosul şi relevantul drum către sinteză, încheiat cu rezultate atît de fericite. Studiile publicate în volum sînt repere fără de a căror cunoaştere n-am putea reconstitui calea parcursă de distinsul folclorist pînă la definitivarea tipologiei cîntecului bătrînesc, n-am putea înţelege, în toată profunzimea lor, criteriile de care a fost condus în adoptarea clasificării baladei, acum general acceptată, n-am putea aprecia, la valoarea sa reală, această realizare notabilă a folcloristicii noastre. Studiile incluse în sumarul volumului *Cîntecul nostru bătrînesc* au fost publicate, iniţial, toate, în „Revista de etnografie şi folclor", în perioada 1960—1983, publicaţie căreia Al. I. Amzulescu i-a fost cu deosebire ataşat, slujind-o cu un devotament pilduitor, fie în calitatea de colaborator statornic, fie în aceea de membru al colegiului redacţional, în rîndul căruia a fost secretar responsabil de redacţie, redactor-şef adjunct sau, în ultimii ani, redactor-şef. Cercetîndu-i mai îndeaproape ampla activitate vom constata că Al. I. Amzulescu şi-a publicat cea mai mare parte a studiilor şi articolelor sale, partea lor covîrşitoare, în orice caz lucrările sale de solidă documentare şi valoroasă expunere teoretică, în „Revista de etnografie şi folclor".

Aceasta este o primă constatare, demnă de luat în seamă, atunci cînd ne propunem să facem o judecată de valoare asupra ultimei lucrări publicate de acest vrednic şi autorizat cercetător. Publicîndu-şi rodul cercetărilor sale în revista noastră, Al. I. Amzulescu a trebuit, într-o anume măsură, să se încadreze în programul acesteia, să-l concretizeze prin ceea ce a scris şi publicat, să-i aducă, atunci cînd a fost nevoie, corecturile necesare. Este adevărat că,

prin autoritatea ştiinţifică proprie, prin funcţiile de decizie pe care le-a ocupat, atît în conducerea institutului de specialitate din Bucureşti, cît şi în aceea a „Revistei de etnografie şi folclor", a avut posibilitatea, mai mult chiar, obligaţia să fixeze punctele de reper în cercetarea ştiinţifică contemporană a culturii populare, să promoveze anumite direcţii şi orientări în valorificarea acesteia şi, în ultimă instanţă, să ofere un model. Un model cît mai convingător, în pas cu cercetarea ştiinţifică mondială, care să răspundă unor cerinţe atît de diversificate, să le armonizeze, să determine dinamizarea opiniilor şi a punctelor de vedere.

A doua constatare pe marginea volumului *Cîntecul nostru bătrînesc* este aceea că, deşi s-ar părea că ne aflăm doar în faţa unei reeditări, a unei culegeri de studii şi articole publicate anterior, lucrurile trebuie privite dintr-o perspectivă mai largă, înţelese şi apreciate ca atare. Este greu de imaginat că cineva, fără un mobil anume, ar fi răsfoit întreaga colecţie a revistei pentru a detaşa studiile lui Amzulescu despre cîntecul bătrînesc, pentru a-şi face o imagine clară şi obiectivă asupra contribuţiei aduse la mai buna cunoaştere a genului, asupra elementelor originale, a momentelor de cumpănă şi îndoială intervenite pe parcursul celor aproape trei decenii, a eventualelor lacune. Astfel că, mai puţin accesibilă, aflată doar în depozitele marilor biblioteci, colecţia revistei şi, implicit, studiile mai vechi ale lui Al. I. Amzulescu nu pot fi o permanenţă în circuitul ştiinţific. Ceea ce, firesţe, impunea o readucere în actualitate. Necesitate în care predomină valoarea şi interesul articolelor, dar unde nici aspectul amintit nu poate fi ocolit, pentru că şi el îşi are importanţa sa, oferind autorului şi editorului un argument în plus atunci cînd au luat decizia de a le reuni sub o singură copertă. Dat fiind statutul special al „Revistei de etnografie şi folclor", circulaţia ei destul de restrînsă, limitată, cel mai adesea, la cercul specialiştilor din ţară şi străinătate, studiile lui Amzulescu nu au fost accesibile decît acestora, deşi problemele dezbătute interesează în mod sigur un număr mult mai mare de iubitori ai folclorului românesc, dornici să-l cunoască în toată splendoarea sa autentică, să-i înţeleagă rosturile.

În sfîrşit, în volum nu este vorba pur şi simplu de o redactilografiere a articolelor din revistă, aşezarea lor unul după altul, eventual în ordine cronologică, şi prezentarea la tipar cu un titlu cît mai general şi generos, ca să poată fi lipit, la nevoie, fiecărui articol în parte sau ansamblului cărţii. Autorul a operat unele modificări, mici retuşuri care, deşi nu schimbă structura fundamentală a formei iniţiale, au totuşi darul de a aduce în actualitate problemele dezbătute. La ce se referă aceste mici retuşuri, mărunte dar importante, ne spune însuşi autorul în notele la primul studiu cu care îşi deschide volumul : „Elaborat la capătul primilor zece ani ai cercetărilor mele — intermitente dar predilecte şi stăruitoare — asupra eposului, acest studiu ocupă un loc central în evoluţia spre maturizare şi cristalizarea „concepţiei" mele despre BALADA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ (între primele schiţe şi exerciţii din prefeţele la volumele *Vechi cîntece de viteji*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956 şi *Voinicii*. Balade populare prelucrate de..., Bucureşti, Editura tineretului, 1956 şi : cele dintîi studii din *Revista de folclor* pe anii 1956—59 — colecţia *Balade populare româneşti*, 3 vol., Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964 — capitolul *Eposul eroic (Cîntecul bătrînesc)* din *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, p. 102—119 — — studiile „structuraliste" de la începutul anilor '70, valorificate în volumul *Cîntece bătrîneşti*, Bucureşti, Minerva, 1974 şi în cele două volume din „Colecţia naţională de folclor" : *Cîntecul epic eroic*, Bucureşti, Editura Academiei, 1981, şi *Balada familială*, Bucureşti, Editura Academiei, 1983). În forma revizuită, de aici, am înlăturat mai ales unele exagerări aducînd totodată şi alte cîteva îmbunătăţiri de detaliu" (p. 1).

Toate elementele pe care le-am enunţat ne conving că, de fapt, ne aflăm în faţa unei lucrări unitare, adusă la zi.

În volum sînt publicate cele mai importante studii consacrate cercetării cîntecului bătrînesc : *Cîntecul nostru bătrînesc; Observaţii istorico-filologice despre „Mioriţa" lui Alecsandri; Noi observaţii despre „Mioriţa" — colind; „Marcu şi Gerul". Epilog doljean la o faimoasă controversă; Comentarii pe urmele unui vechi cîntec bătrînesc — „Trei crai"; „Ion ăl Mare". Balada clăcaşului răzvrătit; Observaţii despre evoluţia contemporană a cîntecului epic în Oltenia; Stilistica oralităţii cîntecelor epice româneşti; Modelul funcţional al eposului eroic românesc; Modelul actanţial al eposului eroic românesc; Structura baladei familiale.*

Fiecare dintre aceste studii aduce o contribuţie importantă, originală, la soluţionarea problemelor supuse spre cercetare. Fiecare dintre ele ar merita o discuţie separată, amănunţită, pentru a marca ceea ce aduce nou în dezbaterea specială sau mai largă asupra subiectului dat şi a generalizărilor la întreg eposul nostru, pentru a determina metodologia folosită, cu avantajele şi dezavantajele ce decurg de aci, pentru a sublinia unele dintre concluziile autorului, a le enumera virtuţile, punctele de vedere discutabile sau a completa, ceea ce pentru recenzent ar fi poate mai dificil, unele demonstraţii şi a le dezvolta în sensul părerilor proprii.

Deşi ar depăşi în mod categoric limitele impuse unei recenzii, o dezbatere, o detaliere a problemelor mai importante pe modelul enunţat nu ar fi lipsită de interes, mai ales că stu-

diile reunite de Amzulescu în cartea sa oferă cu generozitate cîmp larg unor viitoare discuții, tuturor folositoare.

Autorul manifestă o preocupare constantă pentru problemele privind geneza eposului nostru popular, stadiile lui de dezvoltare, relațiile cu fapte și personalități istorice, încheierea ciclului de evoluție a acestui gen.

În studii dedicate uneia sau alteia dintre piesele reprezentative ale cîntecului nostru bătrînesc, realizînd secvențe monografice de mare adîncime, cu o documentare impresionantă, Al. I. Amzulescu reușește generalizări care aduc clarificări asupra condițiilor în care a apărut cîntecul bătrînesc, asupra epocii lui de maximă înflorire. Sînt, de asemenea, demne de reținut observațiile în legătură cu elementele ce s-au suprapus permanent peste straturile mai vechi ale acestuia asigurîndu-i astfel permanența, contemporaneizîndu-l, făcîndu-l viu, adaptîndu-l mentalității, de la un moment dat, a mediilor folclorice.

Cîntecul bătrînesc are caracter istoric : apare pe o anume treaptă a evoluției societății umane, cunoaște maxima lui înflorire în anume condiții și își pierde caracterul predominant, diluîndu-se, devenind, în cea mai mare măsură, cîntec lirico-epic, cedînd locul cîntecului liric.

O atenție specială este acordată istoricității cîntecului bătrînesc, posibilităților de cronologizare a genului sau a unora dintre piesele lui reprezentative. Mergînd pe urmele lui Petru Caraman și D. Caracostea, Al. I. Amzulescu reia argumentele și punctele de vedere ale acestora, le cerne prin filtrul propriu, utilizează noi variante, aducîndu-și contribuția la îmbogățirea discuției, la clarificarea ei. Mai mult chiar, încearcă el însuși o astfel de cronologizare propunînd o ipoteză în legătură cu tinerețea lui Ștefan cel Mare pe baza documentelor istorice, atît de lacunare — „istoria nu știe nimic sigur despre nașterea și vremea copilăriei marelui Ștefan" (p. 155) — și a cîntecului bătrînesc *Trei crai*.

Nu pot fi trecute cu vederea contribuțiile deosebit de însemnate la cercetarea unora din problemele cunoscutei balade *Miorița*. Demonstrația cu privire la originea musceleană a variantei Russo-Alecsandri este pe cît de convingătoare, pe atît de importantă pentru închiderea unui episod artificial creat la edificarea căruia a contribuit reaua credință, ignoranța sau falsa acribie, căutarea „autenticului" pînă în pînzele albe, cu orice preț.

Cunoscînd temeinic, foarte temeinic, terenul, cercetînd cîntecul bătrînesc vreme de trei decenii în desfășurarea lui încă vie, la curent cu tot ceea ce s-a scris și publicat în folcloristica noastră, atent la contribuțiile unor specialiști străini sau a unor școli folcloristice de peste hotare, Al. I. Amzulescu se dovedește și un împătimit al cercetării și cunoașterii documentului istoric, ale cărui detalii știe să le pună în valoare, să le utilizeze cu real folos. Cu un asemenea fundament documentar-științific, cu o metodologie în care precizia și amplitudinea analizei predomină, Al. I. Amzulescu reușește să aducă noi clarificări, cele mai multe de esență, în cercetarea cîntecului bătrînesc. Contribuția lui este determinantă, generoasă prin concluziile la care ajunge și prin perspectivele pe care le deschide continuării cercetărilor sau unor noi abordări a domeniului.

Avem, de aceea, în față, nu o culegere de studii, ci o lucrare unitară, de certă valoare științifică, ale cărei secvențe reușesc să ofere o imagine integrală asupra concepției și contribuției științifice a unuia dintre folcloriștii noștri cei mai autorizați. O carte în care unele dintre problemele fundamentale ale cîntecului nostru bătrînesc sînt discutate cu competență și înalt profesionalism. O carte pe care — lăudînd meritele editorului, ale inițiativei editoriale — am dori s-o știm cap de serie într-o viitoare, dar nu prea îndepărtată, acțiune de publicare a atîtora dintre studiile purtînd semnături de prestigiu și care, din păcate, stau încă răzlețite — și adesea uitate — în paginile publicațiilor noastre periodice.

Al. Dobre

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic, I (A—C), „Colecția națională de folclor", București, Editura Academiei R. S. România, 1985, 399 p.; *Lirică populară de dragoste*. Ediție îngrijită, bibliografie și index bibliografic de SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ. Prefață de SABINA ISPAS, București, Editura Minerva (Seria „Meșterul Manole"), 1985, 300 p.

Orice încercare de indexare și de tipologizare a produselor folclorice — fie ele literare, muzicale sau choreice — se izbește de dificultăți dintre cele mai mari, generate de natura specifică a creației populare care stă sub semnul perpetuei schimbări, al variației, al devenirii în decursul trecerii sale prin vreme și al adaptării la condițiile diferite de loc, ca o consecință

a tensiunii ce se stabilește între creatorul (interpretul, performerul) bunului respectiv și colectivitatea (grupul, auditoriul) căruia îi aparține și căruia i se adresează. Cu atît mai grea se prezintă operația cînd e vorba de producțiile lirice populare, ale căror varietate, prolificitate și vigoare creatoare de-a lungul timpului pînă astăzi au reținut pe drept cuvînt atenția cercetătorilor.

Zis mai mult pentru sine, dar putîndu-se adresa și unor ascultători ocazionali ori unui destinatar precis, cîntecul liric se caracterizează printr-o extraordinară varietate tematică și motivică, diversitatea de ansamblu a categoriei fiind amplificată de posibilitățile de combinare, practic nelimitate, deși controlate de legi ferme, dar nu îndeajuns de bine cunoscute, a motivelor între ele.

Pentru a pune ordine în imensul material faptic cuprins în colecții și în arhivele institutelor specializate, cercetătorii de la I.C.E.D., cărora le-a revenit această amplă categorie a liricii orale românești, au delimitat, de la început, în interiorul ei, mai multe secțiuni tematice: lirica *de dragoste, de dor, de jale, socială și de cătănie, satirică și de joc, cu tematică actuală*. Această ultimă secțiune s-a detașat, ulterior, într-o (sub)categorie a liricii orale, formînd obiectul unui volum separat realizat de Nicoleta Coatu, *Lirica populară românească cu tematică actuală — clasificare tematică a variantelor motivice*, Edit. Minerva, 1984 (vezi recenzia noastră în „Revista de etnografie și folclor", tomul 30, nr. 2, 1985).

Volumul *Lirica de dragoste I* se înscrie ca un cap de serie, *Introducerea* semnată de Sabina Ispas și Doina Truță constituindu-se — prin abordarea problematicii generale a liricii populare — într-un fel de prefață pentru toate volumele care vor fi consacrate în continuare acestei categorii a literaturii orale.

Delimitarea, din ansamblul manifestărilor *poetice* populare, a acelora care se subsumează categoriei liricului și, în continuare, „decuparea", în interiorul acesteia, a celor 5 (6) grupări tematice amintite mai sus au ridicat în fața cercetătorilor dificultăți dintre cele mai mari. Chiar aplicarea, dintru început, la domeniul literaturii orale a conceptului de gen (liric) din estetica și teoria literaturii culte, „de autor" (Aristotel, Vico, Vianu, Papu etc.) nu pare a fi foarte convenabilă, arătîndu-se a fi chiar stînjenitoare atîta timp cît realitatea concretă a modului de existență a faptelor de folclor impune imediat necesitatea de a distinge între „formele de manifestare a «lirismului colectiv» [ca specii] «rituale și ceremoniale» cu funcționalitate și poziție aparte în sistemul oricărei culturi naționale", pe de o parte, și „accepția liricului ca atare în teoria folcloristică unde se are în vedere momentul dezvoltării lirismului individual, care marchează un «progres în diversificarea genului»" (p. 10—11), pe de altă parte. Astfel, urmînd criteriul funcțional care, se pare, primează în folclor, cercetătoarele nu au reținut, în corpusul lor, „textele lirice cu funcție strict ceremonială (de nuntă, funebre, de șezătoare etc.), precum și cîntecele de leagăn" (p. 18), dar au păstrat textele epico-lirice, considerate „categorie de interferență" (p. 19, nota 27), ceea ce arată — din nou — labilitatea conceptului de „gen" în folclor. O oarecare indecizie terminologică se simte și în enumerarea felurilor de texte acceptate în corpus: „Cîntece «propriu-zise», doine, cîntece haiducești, de cătănie, strigături, comenzi de joc, cîntece satirice, texte epico-lirice" (p. 18) din care s-ar putea deduce, de către un neinițiat, că — de pildă — cîntecele haiducești sau de cătănie sînt „specii" diferite de cîntecul «propriu-zis» și de doină (cînd, de fapt, sînt categorii tematice ale acestora), sau că — la fel — comenzile de joc nu ar fi și ele — structural și funcțional — tot strigături, că — în fine — *textele* epico-lirice nu se cîntă etc.

La rîndul său, operația de grupare a textelor în clasele tematice mai sus menționate nu a fost nici ea prea lesnicioasă, implicînd, ni se spune, „un oarecare coeficient de subiectivitate" datorită faptului că „textul liric este deseori plurisemantic și poate fi încadrat, uneori, în mai multe secțiuni tematice", convenindu-se — pentru a evita suprapunerile și repetările — „ca unul dintre sensuri să fie considerat predominant". Așa se explică separația liricii erotice de lirica de dor și de jale, teme care la nivelul textului concret se interferează și se suprapun adesea.

Dar chiar și după această separație tot a rămas în atenția celor două cercetătoare o uriașă cantitate de material concretizat în circa 150000 de fișe rezultate din parcurgerea a nu mai puțin de 559 de volume (colecții și antologii) din diferite biblioteci, 30000 de numere de fonogramă, 4000 de numere de magnetofon și 30000 de numere de informații din Arhiva I. C. E. D. Tot acest material este cuprins într-un *Index motivic și tipologic* alcătuit după criterii îndelung discutate și verificate pe materialul liric românesc existent.

Unitatea de bază a clasificării este *motivul*, pentru definirea căruia s-au depus, în timp, eforturi serioase, ajungîndu-se, pînă la urmă, la un consens (v. p. 20—21), după cum prin consens au fost stabilite și celelalte concepte operaționale *(tip motivic, variantă princeps* etc.).

„Indexul motivic și tipologic al poeziei lirice orale românești de dragoste", al cărui sumar general este prezentat la p. 70—81 (versiunea engleză, p. 82—92) propune o clasificare zecimală a motivelor din lirica erotică, în interiorul marilor teme, marcate cu o literă a alfabetului latin de la *A* la *Z*, fiind identificate subtipuri, marcate cu litera temei urmată de un

indicativ numeric. Acest sistem de clasificare lasă deschisă posibilitatea plasării în schema imaginată a unor tipuri noi, pe care le pot, eventual, releva cercetările viitoare.

Volumul I acoperă temele A—C, respectiv *A 1—99 Generalități despre dragoste (Filozofie erotică), B 1—499 Dorințe de dragoste, C 1—799 Îndemn, chemare, ademenire la dragoste, la aventură erotică, practici magice.* Sînt consemnate aici peste 1000 de motive lirice, ținînd seama, în estimarea noastră, de faptul că nu toate „clasele" de 10 sînt complete, în timp ce uneori același motiv cunoaște mai multe *variante* sau chiar *subvariante motivice*, precum — de exemplu — tipul A. 80 cu variantele A. 80. 1, 2, 3 și subvarianta A. 80. 3.1. (p. 113—115).

Fiecare motiv este ilustrat prin varianta princeps, varianta cea mai completă sau care cuprinde în chip explicit cuvintele-cheie ale motivului, în continuare fiind consemnate toate variantele cunoscute ale acestuia, cu indicarea exactă a locului și a anului culegerii și a poziției motivului în textul (mai mare) din care face parte.

Operația atît de migăloasă a inventarierii, tipologizării și indexării unui material atît de vast trebuie să fi fost însoțită, de la începutul ei, de întrebarea firească în legătură cu utilitatea demersului respectiv, dincolo — desigur — de ordonarea pe criterii unitare a unui „corpus" de o infinită varietate, ceea ce nu este, să recunoaștem, prea puțin, în fond. Elaborarea indexului a condus, pe lîngă realizarea acestui util și inedit instrument de lucru, la unele concluzii teoretice cu valoare generală, cum ar fi definirea mai riguroasă a motivului sau afirmarea *unității culturale* „a creației populare tradiționale românești și, implicit, a poporului care le-a produs și le-a vehiculat", dovedită de „existența unor tipuri motivice specifice pentru întreaga arie a țării noastre și pentru ținuturile învecinate în care sînt vorbitori de limbă română" (p. 25), ceea ce nu infirmă ideea specificului zonal (local) al unor motive, ca o expresie a unității în varietate a folclorului românesc. Datele cuprinse în indice constituie informații prețioase pentru studii ulterioare privind geneza și circulația unor motive, pentru viitoare micromonografii tematice (motivice), pentru studii de istorie socială, etnopsihologie, poetică și stilistică a textului folcloric etc.

Cît privește „manevrabilitatea" indexului, aceasta este ușurată de sistemul zecimal adoptat și de explicitările de la începutul fiecărui capitol unde este dat, în esență, conținutul motivului, uzîndu-se adesea chiar citatul folcloric, versurile sau cuvintele semnificative (de ex. *A 1—9, Perenitatea dragostei*, — apele s-or opri toate, dar dragostea nu se poate"; „— dragostea e de veci, cum o faci, așa petreci").

Antologia *Lirică populară de dragoste* (Editura Minerva, 1985) „crește" astfel direct din procesul elaborării acestui prețios instrument de lucru care este indicele motivic și tipologic al liricii erotice românești, acoperind, cu cele 823 de texte integrale (de data aceasta), întreaga arie tematică (motivică) a secțiunii respective a liricii noastre populare.

Îmbinînd cu aleasă știință și nedezmințit bun-gust criteriul autenticității cu acela ale calității artistice, antologia întocmită de Sabina Ispas și Doina Truță se înfățișează ca un florilegiu al liricii românești de dragoste, oferind cititorului iubitor de poezie satisfacții estetice superioare, iar cercetătorului — prilej de înnoite meditații asupra acestui sector reprezentativ și emblematic, în ultimă instanță, pentru întreaga lirică orală, pentru folclorul românesc în general, pentru întreaga noastră spiritualitate, încît putem spune, o dată cu eroul lui Marin Preda: „... dacă dragoste nu e, nimic nu e!"

Nicolae Constantinescu

NICOLAE DUNĂRE: *Broderia populară românească*, București, Editura Meridiane, 1985, 134 p.

Etnologia ca știință umanistă a ajuns la deplina sa maturitate; o atestă calitatea de sinteză teoretică a lucrărilor care au văzut, în ultimii ani, lumina tiparului sau sînt în curs de elaborare. Literatura etnologică românească beneficiază recent de o valoroasă sinteză în domeniul artei populare: *Broderia populară românească*, semnată de prestigiosul specialist Nicolae Dunăre. Lucrarea organizează, sintetizează și interpretează, sincronic și diacronic, un bogat și variat material privind broderia, important capitol al artei populare românești, componentă esențială a culturii populare. Textul se structurează în patru mari capitole, divizate în subcapitole, comentariul științific în ansamblu fiind prezentat într-o viziune holistică, integratoare. În introducere autorul își definește poziția teoretică și-și fixează cadrul general de informare.

De vechime milenară, apărută o dată cu îmbrăcămintea, broderia este o constantă în patrimoniul cultural românesc. Autorul întreprinde o incursiune, fără pretenția de exhaustivitate, în depistarea izvoarelor, marcînd doar documentele de importanță majoră în evoluția

broderiei populare românești : marturii arheologice din epoca bronzului (figurinele de la Cîrna), broderia medievală produsă în atelierele mînăstirești, domnești sau în centre urbane, bogatele documente din colecțiile muzeale începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Fixîndu-și sursele de documentare, autorul remarcă multitudinea pieselor prezente în colecții, albume, cataloage, care formează un material extrem de util în reconstituirea unor arhetipuri. În domeniul cercetat se vehiculează doi termeni : „cusătură" și „broderie" ; pentru evitarea unor suprapuneri sau posibile confuzii, autorul fixează clar sfera lor noțională.

Capitolul al II-lea al lucrării aduce o largă deschidere în interpretarea materialului prin adîncirea a două direcții de cercetare : creațiile specifice vechii romanități orientale și evului mediu și broderiile populare tradiționale. Ecourile culturii și artei bizantine au menținut sub influența lor atît romanitatea sud-balcanică din sec. IV—VII, cît și lumea românească a evului mediu timpuriu și dezvoltat, sec. IX—XV. Autorul subliniază în continuare importanța pentru evoluția broderiei populare a reputatelor ateliere românești din Moldova (Dragomirna, Neamț, Putna, Sucevița), Muntenia și Oltenia (Curtea de Argeș, Hurez, Tismana, Bistrița), precum și a atelierelor de la curțile voievodale și cele ale breslelor din Transilvania. Broderia medievală românească, dovedind înalt rafinament și măiestrie tehnică, reprezintă o etapă importantă nu numai pentru cultura românească, ci și pentru marea zonă sud-europeană.

Pornind de la premisa științifică — verificată de complexitatea faptelor — că descifrarea conținutului obiectelor de artă populară se realizează numai prin corelarea componentelor dublei funcționalități, utilitatea și elementul artistic, autorul fixează categoria obiectelor în care se evidențiază broderia românească : piese de podoabă, de îmbrăcăminte și de uz casnic. Fiecare categorie este conturată conform specificului său. Piesele de podoabă sînt purtate pe cap, pe piept, la brîu și în mînă ; dintre piesele de îmbrăcăminte broderia este prezentă generos pe cămașa femeiască și bărbătească, pe suman, glugă și alte piese de pănură, pe cojoace, pieptare. Piesele de uz casnic, cuprinzînd categoria țesăturilor pentru decorarea locuinței, au cîmpuri de broderie mai reduse : prosoape, tindeie de perete, fețe de masă, perdele, cearceafuri. Prin broderie, esteticul, atribut al acestor obiecte de artă populară, este sincretic funcției utilitare.

Capitolul al III-lea al lucrării este cel mai concentrat în informații, realizîndu-se o riguroasă analiză de structură. Un amplu subcapitol este afectat cîmpurilor ornamentale ale fiecărei categorii menționate. Talentul, inventivitatea, spontaneitatea unui popor se materializează în diferențierea morfologică a cîmpurilor ornamentale ; gama motivelor la un moment dat este aceeași, actul creației apărînd în momentul compoziției. Analiza cîmpurilor ornamentale reflectă atît specificul zonal, cît și cel etnic în evoluția istorică. Aceasta se realizează corelat cu funcționalitatea și materialul (pînză, pănură, blană, piele) pe care se execută partea artistică a piesei. Comentariul referitor la cămașă este cel mai amplu și conturează o realitate etnografică diversificată. Interpretarea materialului depășește analiza factologică, nuanțîndu-se valoarea de comunicare printr-un limbaj specific cu valori sociale, etice, estetice.

Element de bază al structurii compoziționale, ornamentul în broderia populară este prezentat din punct de vedere clasic, al criteriului morfologic, descifrîndu-se simbolismul unei mari varietăți de motive, minuțios descrise într-o bogată paletă terminologică. Cromatica, capitol definitoriu pentru conturarea specificului broderiei românești, reflectă concepția estetică a poporului nostru, fiind prezentată de autor în dublă perspectivă : diacronică, pe axa evoluției istorice, și sincronică, prin marcarea diferențierilor zonale.

Capitolele prezentate se realizează în perspectiva clasică de ordonare și interpretare a materialului pe elemente de bază ale structurii ; în capitolul final *Sinteze etnografice și artistice* — după cum arată și titlul — autorul concentrează o serie de observații de rafinată esențialitate. Broderia populară apare în complexitatea mesajelor ei de ordin mitologic, social și artistic, autorul insistînd asupra mutațiilor intervenite în continuitatea existenței sale istorice. Așa cum o reflectă întreg conținutul lucrării, broderia populară românească oferă o configurație proprie, cu elemente specifice, individualizîndu-se prin trăsături pregnante ce-i conferă valoare și originalitate. Cum poporul este făuritorul tradiției, fiecare etapă este caracterizată prin realități corespunzătoare dezvoltării cultural-istorice. Pe această filieră autorul menționează rolul artizanatului în creația plastică populară contemporană. În acest sens considerăm că lucrarea ar fi avut de cîștigat dacă, dincolo de incontestabila ei valoare documentară și teoretică, ar fi accentuat latura aplicativă, acordînd mai mult spațiu pentru creațiile plastice contemporane, în care broderia ocupă un loc central. Dar, după cum afirmă T. Vianu — de altfel citat și în alte lucrări etnografice — important rămîne faptul nu de a da formule definitive, ci impulsuri spre cunoaștere.

Textul lucrării este însoțit de o bogată și bine selectată ilustrație, ce contribuie substanțial la conturarea cotei sale valorice. Cele 359 de titluri din literatura românească și străină, din variate domenii științifice, certifică soliditatea informării și valabilitatea comentariului științific.

Prin lucrarea *Broderia populară românească* literatura etnologică se îmbogățește cu o demonstrație bine dirijată științific privind spiritul de creativitate a poporului nostru, originalitatea canoanelor sale estetice într-un domeniu important al artei populare românești.

Germina Comanici

GH. DUMITRU-MAICAN, *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România.* Prefață [de] Vasile Novac, București, Editura Sport-Turism, 1983

Celui de „al treilea muzeu de reprezentare și importanță națională", *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România*, amplasat la Golești — Argeș, într-o bogată zonă viticolă și pomicolă, i s-a consacrat recent un excepțional album, care prezintă multiplu, prin text și ilustrația fotografică, această instituție muzeistică înființată în anul 1966. Lucrarea constituie rodul colaborării strînse dintre prof. dr. Vasile Novac, directorul Complexului muzeal din Golești — Argeș, și Gh. Dumitru-Maican, scriitor și experimentat fotograf.

Albumul se deschide cu *Prefața* — o autentică micromonografie — semnată de Vasile Novac. Adînc cunoscător al celor două străvechi ocupații, autorul evocă, pe baza unei întinse documentații, momentele principale din istoria viticulturii și pomiculturii în România, din epoca dacilor și pînă la cea contemporană, subliniind pregnant semnificația lor economică în existența noastră.

În continuare, V. Novac, referindu-se la structura organizatorică a instituției, concepută într-un spirit științific modern, relevă cele „două mari sectoare" ale muzeului: „I. Un sector în aer liber, care înfățișează civilizația țărănească de la mijlocul veacului al XIX-lea din principalele zone viticole și pomicole ale țării. II. Sectorul pavilionar, menit să prezinte, prin obiecte autentice și elemente auxiliare specifice, istoria viticulturii și pomiculturii de pe teritoriul țării noastre din cele mai îndepărtate vremuri pînă în zilele noastre, incluzînd, evident, și perspectivele de dezvoltare ale celor două ocupații".

Ocupîndu-se amplu de sectorul în aer liber, cel mai complex și mai interesant, îi distinge, la rîndul său, două mari părți: „1. Gospodăriile din principalele zone viticole și pomicole ale țării" și „2. Construcțiile și adăposturile temporare" ridicate dincolo de vatra satului. Pentru ilustrarea acestor două mari categorii de construcții în aer liber s-a apreciat aducerea aici a 34 de gospodării specializate (18 viticole și 16 pomicole) și 1 han, precum și a 25 de pivnițe, 14 bordeie și 35 de adăposturi temporare și de pază din toate provinciile istorice ale țării.

Însă cele două ocupații străvechi și complexe au generat în cursul secolelor nu numai construcții cu funcții de o mare diversitate, ci și bogate și variate inventare de *instalații, unelte, vase* etc., care se găsesc sub o formă sau alta în muzeu. Valoarea deosebită a instituției, în contextul național și universal, e reliefată, în încheiere, prin aprecierile elogioase și la obiect ale sociologilor și etnologilor români și străini care au vizitat-o.

Ilustrația fotografică, semnată de Gh. Dumitru-Maican, se realizează printr-un număr impresionant de 133 de fotografii, dintre care 71 color și 62 alb-negru, de dimensiuni variate, luate atît de pe sol cît și din avion. Calitatea tehnică a hîrtiei și a reproducerilor e ireproșabilă.

O serie de fotografii, luate din avion, prezintă panoramic spațiul muzeului și apoi anumite secvențe din el. Fără să urmeze o ordine strict tematică, se reproduc imagini cu plantații întinse de viță de vie și pomi fructiferi, cu gospodării viticole și pomicole, avînd construcții speciale, ca: *Gospodăria viticolă (Ștefănești — Argeș), Gospodăria pomicolă din zona Buzău* etc. Din multitudinea construcțiilor specializate pentru prepararea produselor viticole și pomicole, artistul fotograf ne oferă reproduceri cu crame și poverne din zonele Argeș, Buzău, Gorj, Mehedinți etc. Pătrunzînd în interiorul lor, ni se dezvăluie, printr-o altă serie de imagini, vechi instalații pentru prepararea vinului și fabricarea țuicii, de o mare ingeniozitate: *lin pentru prepararea mustului (Drăgășani), teasc cu pene (Drăgășani), teasc cu șurub (Ștefănești — Argeș), cazan cu trei țevi (Dîmbovița).* Un spațiu relativ întins ocupă uneltele și mijloacele de transport ale produselor viticole și pomicole: *chitonag pentru plantat via (Dobrogea), cosoare pentru tăiatul viei, butoi de vin (Gorj), năsîlcă pentru transportul strugurilor (Dobrogea).* În fine, prin 6 reproduceri ni se prezintă felurite tipuri de vase (căni, servicii de țuică) utilizate la consumarea vinului și țuicii.

Atent permanent față de reținerea obiectivelor sale pe peliculă, Gh. Dumitru-Maican s-a străduit să pună în lumină aspecte intime, dar interesante ale celor două ocupații, și anume: tehnicile multiple de înălțare a construcțiilor, de realizare a instalațiilor și de confecționare a uneltelor, precum și diversitatea valorilor artistice ale acestora. Lor le sînt rezervate nu-

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék
SZEGED

meroase fotografii cu detalii de închetura bîrnelor de la pereți, de pereți din piatră de rîu sau cu rînduri alternative de piatră de rîu și cărămizi legate cu mortar de var, de cosoroabe în arcade, de acoperișurile din șiță și șindrilă bătută cu cuie de lemn de la construcții din Muscel, Gorj, Mehedinți. Într-un alt set de imagini se insistă, uneori îndelung, asupra valorilor artistice ale construcțiilor și inventarului specializat, reproducîndu-se, în alb-negru și color, detalii de motive geometrice, florale și animaliere de pe fațade, stîlpi, cosoroabe, unelte etc., realizate prin cele mai diverse tehnici (dăltuire, cioplire, traforaj, stucatură).

Întocmit cu rigoare științifică și beneficiind de o realizare artistică deosebită, albumul, care pune în valoare, sub diferite unghiuri, *Muzeul viticulturii și pomiculturii din România*, satisface deopotrivă exigențele publicului larg, al vizitatorilor iscoditori și al cercetătorilor scrupuloși.

Mihail M. Robea

TRANDAFIR JURJOVAN, *Folclor muzical românesc din Ovcea (Rumunski muzički folklor Ovče/Rumanian musical folklore from Ovcea)*. Prefața: Dr. Radu Flora. Ovcea. Editor: Societatea cultural-artistică „Steaua", 1983. (VI + 446 p., dintre care 16 p. cu planșe)*

Un volum frumos tipărit ne dăruiește un mănunchi de 208 piese muzicale și instrumentale, prin strădaniile, mai mult decît lăudabile, ale lui Trandafir Jurjovan, redactor al emisiunilor muzicale românești de la Radio Novisad, pe departe cel mai bun cunoscător al folclorului românesc din Iugoslavia vecină și prietenă. *Studiul introductiv* (p. 1—42) este tradus în întregime în limba sîrbocroată (p. 43—72) și într-un rezumat în limba engleză (p. 73—75). După o *Bibliografie* (p. 77—79), urmează *Colecția de melodii*, orînduite pe genuri și în cuprinsul genurilor pe înrudiri melodice (p. 81—330), apoi *Colecția de texte* (p. 331—404), în aceeași ordine ca și exemplele muzicale, deși am fi fost mai cîștigați dacă autorul și-ar fi luat osteneala să le clasifice după cuprins. O seamă de anexe folositoare întregesc culegerea muzical-literară: *Scările cîntecelor* (p. 407—414), *Scările muzicii de joc* (p. 415—417), un *Glosar* (p. 418—423), *Indicele materialului pe categorii folclorice* (p. 424—428) și *Indice alfabetic al informatorilor*, cu numărul curent al pieselor culese de la fiecare în parte (p. 428). Planșele (p. 429—444) ne prezintă fotografia satului, portul, unele obiceiuri, scene din activitatea mișcării artistice de amatori, două diplome obținute (una la Gorizia — Italia, în 1980) și — lucru important — fotografiile informatorilor. Lucrarea se încheie cu o *Postfață* a autorului (p. 445).

După cum subliniază prof. Radu Flora de la Universitatea din Belgrad, lucrarea de față „are o semnificație specială, mai întîi fiind aceasta p r i m a operă de felul acesta și, oricum, u n i c ă. Apoi, este o lucrare monografică vizînd o singură localitate și, în felul acesta, implică, oricum, o unitate intrinsecă (a contribuțiilor și realizărilor, indiferent de unele elemente alogene venite, în mod evident, de aiurea)". Este vorba de comuna Ovcea, aflată la 12 km de Belgrad, în „Rîul Panciovei", între Dunăre și Timiș.

Veche așezare sîrbească, menționată în documente din a doua jumătate a veacului al XVII-lea, Ovcea a avut mult de suferit din pricina războaielor purtate de oștile imperiale cu turcii, încît, în 1723 este menționată drept sat părăsit. Se crede că a început să fie repopulat în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, cu ciobani români din munții Transilvaniei și Banatului, cărora li s-au alăturat familii românești din Clec (Klek), strămutate aci în anul 1815, în urma politicii austriece de colonizare a ținutului cu populație germană; după înăbușirea răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan (1785), s-au așezat familii românești din Crișana, iar după revoluția din 1848 au venit alte familii românești, încît în anul 1880 comuna număra 1419 locuitori, toți români. Începînd din perioada interbelică și mai ales după eliberare, s-au stabilit aici o seamă de familii sîrbești. „Astăzi — scrie autorul — Ovcea numără 2550 locuitori, dintre care 1022 români, 1223 sîrbi și 305 alte naționalități (muntenegreni, macedoneni, albanezi, maghiari, germani, greci, romi)". Oameni harnici, ovcenii se ocupau într-o vreme cu pescuitul, vînatul, oieritul, creșteau porci, făceau împletituri din nuiele și confecționau rogojini, iar mai apoi, după ridicarea unui dig („dîlmă") de stăvilit apele cînd vin mari, s-au îndreptat înspre agricultură, îndeobște spre legumicultură și creșterea păsărilor. Produsele le-au desfăcut și le desfac în piețele Belgradului. După eliberare, îndeobște, bunăstarea economică a ovcenilor a crescut considerabil.

Ovcea se poate mîndri cu o bogată tradiție culturală. Școala primară funcționează din 1817; din 1935 a devenit „școală românească minoritară de stat, cu limba de predare română". În 1934 a luat ființă corul, la început bărbătesc, ca multe coruri sătești din Banatul vecin, precum și o echipă de călușari, care a funcționat pînă în 1960. După eliberare a luat ființă căminul cultural și în 1954 o orchestră de muzică populară. Un an mai tîrziu a fost întemeiată Societatea Cultural-Artistică „Steaua", în cadrul căreia se desfășoară o multi-

laterală activitate, la care participă, alături de cor și de orchestră, soliști vocali și instrumentiști, o formație de dansuri populare, un grup vocal ș.a. Se participă la festivalurile și concursurile mișcării artistice de amatori iugoslave, precum și la festivaluri internaționale, se fac turnee în țară și în România.

Graiul românilor din localitate este socotit de către prof. Radu Flora eminamente ardelenesc-crișănesc, în lucrarea sa *Atlasul lingvistic al graiurilor românești din Banatul iugoslav (ALBI)*. După autorul acestui volum de față, care se bazează pe o succintă analiză privind fonetica, lexicul și morfologia graiului din Ovcea, acesta ar reprezenta de fapt „o îmbinare între unele caracteristici specifice bănățene cu altele ce ne indică prezența unei populații originare din ținutul Crișanei din R. S. România". Elementul crișănesc stăruie în port, în schimb folclorul muzical se află sub puternica înrîurire a Banatului.

Între anii 1963 și 1982, Trandafir Jurjovan a cules din Ovcea un bogat material folcloric, însumînd, între altele, 265 de melodii înregistrate pe bandă magnetică; 208 dintre acestea le-a ales pentru volumul de față. Le-a grupat în cinci capitole: 1. *Folclorul copiilor*; 2. *Folclorul obiceiurilor*; 3. *Cîntece epice (balade)*; 4. *Cîntece* și 5. *Melodii de joc*.

Folclorul copiilor cuprinde: numărători (formule de eliminare) și cîntece-formule oglindind reacțiile copilului față cu natura. Li se alătură un joc cu acțiune și creații ale adulților în atenția celor mici. Ritmic și melodic, repertoriul copiilor este același ca pretutindenea, prezentînd acea turburătoare unitate care nu cunoaște nici un fel de îngrădiri teritoriale, lingvistice sau rasiale, așa cum strălucit a demonstrat marele nostru Constantin Brăiloiu.

Din folclorul obiceiurilor este de reținut *Dodoloaia*, cum este numită aci — ca și pe unele meleaguri bănățene — *Paparuda*. Este ieșită din uz, păstrată doar în amintirea oamenilor. Melodia ei aparține copiilor, ca de altfel și urarea ritmată a *pițărăilor*, din cadrul sărbătorilor de iarnă.

Colindele, din cadrul acelorași sărbători, sînt întovărășite de bătaia *dubelor*: în timpul cîntatului, spune un informator, „dubașu ține tactu cu duba". Denumirile colindelor: „A păcu-

rariului", „A cerbilor", „A pescarului" („Meşteri năvodari"), „la fată", „la june" ş.a., dezvăluie categoriile cărora le sînt adresate. Cetele de colindători, alcătuite din bărbaţi şi flăcăi— femeile colindă doar „prin vecini", pe la neamuri şi pe la prieteni — sînt primite şi de populaţia sîrbească. Mai toate colindele sînt în sistemul ritmic numit de C. Brăiloiu „giusto silabic". Din punct de vedere tematic, atît muzical cît şi literar, ele se încadrează organic în sînul colindelor noastre. Între colindele din Ovcea aflăm şi „a lui Toma Alimosu", colindă-baladă nesemnalată în indexul tipologic întocmit de Monica Brătulescu *(Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs)*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981). Se mai colindă încă cu *ţurca*, al cărei joc ritmat de clămpănitul „limbei", de zurgălăi şi de tropotitul „ţurcaşului", se desfăşoară pe melodia unui fluier. Obiceiul este pe cale de dispariţie. Umblatul „cu steaua" nu se mai practică. Se mai cunosc însă cîntările acesteia, socotite de către „dubaşi" (cum sînt numiţi, ca şi prin părţile Hunedoarei, colindătorii) ca fiind „de copii". În ajun de Crăciun se mai fac mascaţi. Odinioară aceştia umblau în ajunul „Sfinţilor" (la 9 martie, „de mucenici"), ca să sperie şerpii din „ocoluri" şi din grădini.

Cînd moare cineva „se trag zvonurile", adică clopotele. La „privege" se dă de pomană „cina mortului". Altădată după aceasta se practicau o seamă de jocuri specifice. Se boceşte ca în toate ţinuturile româneşti, iar cele şapte bocete ale colecţiei, amănunţit puse pe note muzicale, vădesc caracterul improvizatoric, atît poetic cît şi muzical, al genului, aidoma ca în multe alte ţinuturi româneşti. Cantorul cîntă *predica*, un *verş*, cum i se spune pe alocuri la noi, melodie semicultă căreia îi compune poezii de circumstanţă. Orchestra cîntă spre cimitir, la înmormîntarea celor tineri, cîntarea „de pitrecut". Exemplul este o frumoasă doină propriu-zisă, cîntată din vioară. Aceeaşi melodie se cîntă, după datină, la cimitir, înainte de a porni prin sat cu „cematul", invitaţia protocolară la nuntă. Altădată, la „cram" (hram) se făcea „joc de pomană" pentru tinerii decedaţi în decursul anului.

Din bogatul şi variatul repertoriu al nunţii, colecţia cuprinde cîteva interesante melodii instrumentale: „cînd pleacă tînăra", „a taiţăilor" de la masa mare (o melodie ce aduce cu unele jocuri bărbăteşti din Transilvania), „d-a ţucata", o variantă a periniţei bănăţene, jucată şi pe uliţă sub numele „Hora-n drum" şi „Bimbieriu", joc de petrecere cîntat şi cu vorbe, asemănător cu „Piperiul" din Banat. Cu vorbe sînt cîntate şi cîntecele „Bate ceasu..." şi clasicul „Ia-ţi, mireasă, ziua bună", cîntate pe variante ale aceleiaşi melodii în ritm iambic. Li s-a alăturat de curînd o melodie mai nouă, cu acelaşi titlu: „Ia-ţi, mireasă, ziua bună", adusă de lăutarii din România, poftiţi la nunţile ovcenilor. Este varianta unui foarte răspîndit cîntec de nuntă, cu aceleaşi versuri, mai ales în Oltenia şi în Muntenia. Ca mai pretutindeni, mireasa este jucată „pe bani", aici pe o melodie oarecare de „ardeleană ca-n Banat". Un cîntec propriu-zis, ritualizat, se cîntă la învelitul miresei: „Mamă, uritul mă cere". Marşurile de nuntă provin, după autor, „din afara repertoriului originar folcloric, vădindu-se drept fragmente de cîntece de provenienţă cultă, dintre care unele (ex. 64) posibil create pentru mediul ostăşesc". La masa mare a nunţilor din Ovcea — fapt remarcabil — se cîntă şi balade: „d-a lui Ienăşel", „d-a lui Mîrza" ş.a.

„D-alea din bătrîneţe", cum sînt numite cîntecele bătrîneşti (baladele), sînt bine reprezentate în folclorul din Ovcea, Pe cele mai multe, Trandafir Jurjovan le-a culeş de la neprofesionişti, dovadă a vitalităţii lor pînă în zilele noastre. Se cîntă la petreceri, mai ales la masa mare a nunţilor, „către miezu nopţii", de către „lautaş" sau vreun nuntaş, bărbat ori femeie. Autorul subliniază un fapt demn de relevat, şi anume „prezenţa masivă a acestor cîntece în repertoriul femeilor". În volum se află cu totul 37 de balade, dintre care una instrumentală (are însă şi varianta ei vocală). Unele din ele sînt de relativ largă răspîndire, ca de pildă: *Mioriţa, Corbea („Mîrza"), Ilincuţa Şandrului („Lina"), Şarpele, Iovan Iorgovan* (contaminată, ca în Banat, cu *Trei fete surori*), *Vălean* ş.a. Însemnez prezenţa unei frumoase variante a unui cîntec bătrînesc rar, despre naufragiul corăbiei, întîlnit mai ales la populaţia românească din Iugoslavia, numit de Al. I. Amzulescu, în indicele său tipologic, *Dăscal-Păscal*. În Ovcea i se spune *Şaica* (după DEX: „Ambarcaţie fluvială mică, cu pînze, cu fundul plat, servind la transportul mărfurilor şi al persoanelor"; în Banat 'şaică' înseamnă 'luntre', 'barcă'). Mănunchiul de balade din Ovcea, culese de Trandafir Jurjovan, au meritul să îmbogăţească indicele tematic cu două tipuri noi: *A lu Costangin* (despre testamentul eroului aflat pe patul de moarte) şi *A lu Pintea* (conflictul dintre stăpîn şi Pintea-slugă, în urma căruia acesta din urmă ia calea haiduciei). O parte din balade sînt cîntate pe melodii cu caracter narativ, specifice „recitativului epic" românesc (C. Brăiloiu), altele pe melodii de cîntec propriu-zis sau chiar pe melodii de cîntec-romanţă. (Epice sînt şi romanţele de largă răspîndire *Elenuţa cea frumoasă* („Colo-n vale lîngă moară") şi *Titi şi Elena*, pe care autorul le-a publicat într-o categorie aflată la finele cîntecelor propriu-zise, numită *Cîntecele semiculte.*) În fine, un text pastoral fragmentar, care s-ar putea să fie *Ciobanul, sora şi zmeii (leii, turcii)*, este purtat de o minunată melodie de doină propriu-zisă, aidoma ca în părţile Năsăudului.

Prezenţa doinei propriu-zise în Ovcea, atît într-o variantă instrumentală cu caracter ritual-ceremonial (cîntată, cum am văzut, atît în cadrul ritualului funebru cît şi a celui

nupțial), precum și în varianta de cîntec epic pomenită mai sus, merită întreaga noastră atenție, cu atît mai mult cu cît această străveche cîntare a poporului nostru este extrem de rară în ținuturile românești învecinate.

Cîntecele propriu-zise și jocurile sînt, ca pretutindeni, categoriile folclorice cele mai bogate, mai vii și mai viabile. Structurile lor muzicale, destul de felurite, reflectă obîrșia diferită a ovcenilor. Cîntecele din trei rînduri melodice și chiar cele din patru rînduri melodice sînt în general rare. Precumpănesc formele mai ample, vădind dorința plăsmuirii unor forme dezvoltate, prin repetarea unora din rîndurile melodice și totodată preferința învesmîntării lor într-o bogată ornamentație, oarecum ca în cîntecele de azi ale Banatului. De graiul muzical bănățean amintesc, de asemenea, cezura după al doilea rînd melodic și structurile modale, inclusiv scara cromatică de *mi* sau de *re* cu *sol diez*, aceasta din urmă cu cadență finală pe treapta a doua. Și numele unor dansuri mai deosebite, ca de pildă *Axionul*, *Hora la axion*, *Cărăbășește* (adică cîmpoierește), *Duba*, *Poșovaica* și *Cîrligu* amintesc de Banatul învecinat.

Colecția *Folclor muzical românesc din Ovcea* a inimosului folclorist Trandafir Jurjovan dovedește gust și pricepere în alegerea pieselor, pe care ni le-a dăruit în notații muzicale amănunțite, cu indicarea conștiincioasă a multiplelor variații survenite în decursul cîntatului, prezentate și explicate de un competent studiu introductiv. Îi sîntem recunoscători.

---

* Fotografia copertei: Dan Alexandru.

Tiberiu Alexandru

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva, 1986, 236 p.

Cartea lui N. Constantinescu se înscrie în seria bogată a lucrărilor de sinteză, preponderente în dezvoltarea folcloristicii românești din ultimele decenii, cu intenția de a introduce, în aceste coordonate, o perspectivă nouă, fundamentată pe interpretarea faptelor de folclor (literar) prin prisma teoriilor moderne ale textului.

Autorul pornește de la premisa că, deși aceleași „pînă la un punct, problemele textului folcloric nu se pot confunda cu cele ale textului cult datorită apartenenței lor la două serii culturale distincte", raportul „vizibil" dintre ele fiind unul de diferențiere (p. 7). Suportul diferențierilor este explicat prin apartenența culturii populare la tipul de cultură „puternic semiotizată" (cf. Lotman), de aici decurgînd trăsăturile distinctive ale folclorului. Sînt dezvoltate în acest sens comentarii despre oralitate, anonimat, caracterul colectiv, sincretism, tradiționalitate — rezultatul fiind nu introducerea unor considerații noi în contextul acestor probleme, ci însușirea unor puncte de vedere în raport cu controversele care au caracterizat dezbaterea lor. Opțiunea fundamentală este considerarea oralității ca particularitate de „cea mai mare însemnătate", care determină autoritar toate celelalte particularități. Deși temeinic motivată, această opțiune implică totuși unele riscuri, determinate de absolutizarea ierarhiei și de supraevaluarea efectului determinant. Însuși autorul observă că oralitatea nu este la fel de relevantă (deci operantă) pentru toate tipurile de manifestări folclorice (muzică, dans) și, am adăuga noi, cu atît mai puțin pentru „artele populare" aparținînd culturii materiale (unde tradiționalitatea, caracterul colectiv, chiar anonimatul și anumite forme de sincretism funcționează însă). Nu aderăm, de exemplu, la ideea că anonimatul este, în esență, rezultatul uitării numelor autorilor „diferitelor bunuri folclorice" datorat transmiterii prin viu grai sau la considerarea caracterului colectiv ca simplă consecință a oralității, marcată, în principal, prin „contribuția succesivă a mai multor creatori"; nici sincretismul nu poate fi considerat ca atribut al oralității, de vreme ce este caracteristic și unor forme de artă academică (liedul, opera, filmul etc.), care nu stau sub semnul oralității.

Sînt semnificativ relevate însă consecințele pe care caracterul oral le are asupra relației text — melodie în condițiile manifestării sincretice, asupra statutului variantelor în raport cu caracterul formalizat al literaturii orale, asupra relației dintre text și „complexele culturale mai largi" care le integrează. Acest din urmă aspect este exemplificat prin abordarea relației text — ritual, susținută cu analize pertinente consacrate unor categorii ale poeziei obiceiurilor tradiționale, foarte bogate în sugestii originale. Se insistă mult asupra implicațiilor teoretice și metodologice derivate din acest complex de probleme. Este interesantă, de exemplu, ideea că interpretarea adecvată a poeziei rituale nu se poate realiza din perspectiva unei relații

singulare cu un act concret de performare, fiind necesară „reconstituirea, din descrierile concrete ale diferitelor rituri a unui „scenariu" virtual, care să reţină datele esenţiale, definitorii ale manifestării la care se raportează textul poetic" (p. 30).

Întoarcerea la text fiind unul din principalele obiective declarate ale lucrării, autorul apelează, pentru definirea conceptului însuşi, la cele mai noi teorii ale textului, reţinînd criterii de delimitare şi sisteme de relaţii în acord sau prin opoziţie cu care va evalua conceptul de text folcloric. Faţă de marea controversă privind posibilitatea sau imposibilitatea izolării metodologice a textului poetic pentru a fi supus analizei prin propriile sale valori, N.C. aderă, într-o manieră categorică, la asumarea textului folcloric ca un concept integrator, raportat la „fenomenul folcloric în globalitatea lui" şi reproşează „opticii tradiţionale" limitarea la textul „efectiv" (= literar), observînd că, „deşi afirmată cu obstinaţie, natura contextuală a textului folcloric a fost şi este rareori luată în consideraţie, exegezele de folclor literar efectuîndu-se exclusiv pe texte „efective", despărţite arbitrar de componenta lor muzicală şi scoase impropriu din contextul lor de viaţă" (p. 60). Fără să fie însă rigid, se va declara de acord cu afirmaţia lui G. Călinescu că, „privite dinspre partea verbală, cîntecele populare sînt « poezii », pasibile de critica literară, suficiente în sine" (p. 125), sau cu opinia lui Gh. Vrabie că, ţinînd seama de natura artistică a folclorului, „metoda analizei literare" pare să fie cea mai adecvată obiectului dat (p. 80), constatînd, în alt context, că „nu există reţete universal valabile în abordarea şi decodarea textului folcloric" (p. 192).

Cu o acuitate deosebită sînt comentate multiplele implicaţii teoretice şi metodologice derivate din existenţa folclorului prin variante (ca text poetic putînd fi considerate o variantă, un grup de variante, toate variantele cunoscute ale unei teme, întreg folclorul unui popor), din gradul ridicat al „indicelui de intertextualitate", determinat de natura socială şi caracterul formalizat al creaţiilor populare (judecarea izolată a unui text, fără raportarea lui la ansamblul căruia îi aparţine, nu poate duce decît la rezultate parţiale, dacă nu chiar false, impunîndu-se investigarea lui în corelaţie cu alte texte aparţinînd aceleiaşi categorii, cu texte din categorii învecinate, cu ansamblul producţiilor orale chiar — p. 62) sau din problema „autenticităţii" textului folcloric, nu numai în raport cu faptul „înregistrat", ci chiar la nivelul realizării concrete. Se remarcă, în acest context, că principiile şi criteriile autenticităţii, normele culegerii şi transcrierii ştiinţifice sînt „cîştiguri sigure ale folcloristicii", dar că „textul folcloric autentic rămîne un deziderat" (p. 68). Este de reţinut şi afirmaţia că, indiferent de mijloacele prin care se face „translaţia" din realitatea existenţei sale obişnuite la nivelul faptului înregistrat, „textul folcloric viu nu suferă, modul lui propriu de existenţă nu-i este afectat, trăsăturile lui definitorii nu-i sînt anulate". Aş adăuga că nici izolarea metodologică a textului literar nu impietează asupra complexului sincretic care îl integrează şi nici nu eludează considerarea teoretică a acestui complex în actul critic.

Conceptul de *lectură* este definit, în schimb, prin raportare aproape exclusivă la texte aparţinînd literaturii scrise, dar remarcabil lărgit în capitolul cel mai substanţial al cărţii, sugestiv intitulat *Finalitate şi diversitate în interpretarea folclorului*.

Se face, în acest capitol, o legitimă disociere între lectura „din interior", ca fenomen propriu mediilor folclorice înseşi, şi lectura din „afară", diferenţiată în funcţie de atitudinea şi interesul lectorului. Sînt definite astfel două modalităţi de receptare a textului folcloric: una primordială, aparţinînd sistemului însuşi şi realizată din interiorul lui, cealaltă derivată dintr-o conştiinţă cărturărească, exterioară sistemului, dar care năzuieşte, sau cel puţin pretinde, să descifreze sistemul. Prin analize detaliate, autorul identifică tipuri diferenţiate de lectură în cadrul fiecărei modalităţi de receptare.

Lectura „din interior" este considerată preferenţial prin „actul performării", diferenţierile tipologice fiind determinate de personalitatea interpreţilor (aceleaşi elemente „lexicale", uneori în limitele aceleiaşi „gramatici" ... sînt lecturate altfel de cîntăreţi aparţinînd unor epoci şi realităţi diferite — p. 101), de legi proprii categoriilor folclorice care impun factorul de selectare şi ordonare materialului poetic sau de tendinţa povestitorilor de a comenta propriile ziceri în comportamentul categoriilor narative. Mult mai puţin este abordat însă conceptul de lectură din perspectiva „ascultătorului", din cauză că datele oferite de cercetarea nemijlocită nu oferă suficiente premise pentru un demers de acest gen.

Lectura efectuată „din afară" este şi ea diferenţiată în funcţie de calitatea şi atitudinea lectorului, considerîndu-se, în primul rînd, un tip de lectură „ca exegeză şi ca apreciere a textului folcloric", tip el însuşi polarizat prin acceptarea textului ca un produs literar pur şi simplu (model G. Călinescu) sau prin „asumarea codului, legităţilor, particularităţilor faptului literar folcloric izvorîte din modul său propriu de existenţă" (p. 123), ceea ce corespunde unei atitudini ştiinţifice mai riguroase. Nu fără rezerve, este apreciat ca o modalitate de „lectură" însuşi felul în care textul folcloric şi cultura populară în genere au fost integrate în creaţia originală a scriitorilor, aspect ilustrat prin ample analize dedicate, îndeosebi, literaturii contemporane.

Nu numai lărgirea considerabilă a conceptului de lectură, ci şi demonstraţiile analitice suscită numeroase întrebări. În analiza unor basme din „Antologia ..." lui Ov. Bîrlea, se

remarcă tendința, frecventă la unii povestitori, de a „glosa" cuvinte sau termeni pentru a se face înțeleși de către culegători, resimțiți ca „out-siders" (p. 115); autorul nu are însă cum controla dacă acest procedeu este la fel de frecvent în absența celor din afara grupului normal de ascultători, pentru a putea fi considerat ca o caracteristică a stilului lecturii „din interior". Ne întrebăm, de asemenea, dacă patru texte, „arbitrar" selectate, sînt suficiente pentru a demonstra o „nediferențiere totală" din punct de vedere funcțional și structural (p. 86), în intenția de a demonstra că mijloacele de expresie și sistemul de versificație pot oferi „indicii în favoarea unei clasificări mai obiective a faptelor de folclor literar" (p. 93). Nu este locul aici pentru o confruntare detaliată; aș observa însă că nici conceptul de „funcție" nu poate fi redus la un rost general practic (aplicat însuși cîntecului liric), și nici conceptul de „structură" nu poate fi redus la modul de organizare a textului poetic. Însuși tabelul pe baza căruia autorul își construiește demonstrația (p. 85) relevă un statut funcțional-structural diferențiat, care depășește cu mult intențiile limitative menționate mai sus. După cum este greu de acceptat că regimul verbelor, de exemplu imperativul-poruncă în descîntece, ar avea un rol diferențiator în sine, din moment ce îl întîlnim frecvent și în cîntecul liric. Diferențierea categorială este marcată, credem, nu prin regimul verbal (și în general expresiv) ca atare, ci prin modalitățile în care acesta se integrează (și adaptează) la strategia funcțională a fiecărei categorii. Astfel înțelese, nici orizontul tematic și nici sistemul mijloacelor de expresie nu pot fi excluse sau neglijate în definirea categoriilor folclorice.

Observațiile de mai sus nu au sensul unor obiecții, ci se înscriu în dezbaterea unui domeniu prin excelență controversat. Unul din meritele cărții lui N. Constantinescu îl reprezintă refuzul exclusivismului și etichetărilor categorice (prezente în multe alte lucrări de sinteză), deschiderea deci spre un dialog fertil, în care controversele cu greu vor putea fi eliminate, dar pot conduce spre o cunoaștere și înțelegere mai adecvată a obiectului.

Pavel Ruxăndoiu

ȘEDINȚA PUBLICĂ DE COMUNICĂRI PE PROBLEME ACTUALE ALE FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI. Sub auspiciile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte a Academiei Republicii Socialiste România a avut loc, în ziua de 20 decembrie 1985, o dezbatere științifică cu tema *Instrumentele fundamentale de lucru în domeniul folcloristicii.* Lucrările reuniunii din sala Prezidiului Academiei au fost conduse de academicianul Alexandru Graur, președintele Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte.

Prima comunicare, cu titlul *Instrumentele de lucru și nivelul cercetării actuale*, a fost susținută de Iordan Datcu. Pornind de la o observație a regretatului folclorist Adrian Fochi, care sublinia în ultima sa carte că, din păcate, sîntem încă în stadiul de elaborare a instrumentelor de lucru, vorbitorul menționează: „Iată că am recepționat semnalul de îngrijorare al său — și al altora — și ne-am adunat aici, sub oblăduirea Academiei, autoare a atîtor inițiative în direcția cercetării culturii populare în trecut și astăzi, pentru ca să discutăm această vitală problemă". În continuare, Iordan Datcu înfățișează, cu obiectivitate, o schiță a realizărilor obținute în domeniul folcloristicii contemporane ce a căpătat noi dimensiuni, cu toate minusurile din anumite laturi ale ei. Au fost citate ediții de opere, monografii, bibliografii, indici bibliografici și tematici, cataloage, volume de documente, atlase, dicționare. S-a subliniat rolul institutului de specialitate din București în vasta activitate de cercetare. În concluzie, Iordan Datcu a exprimat dorința ca ritmul activității pe unele „șantiere" deschise să fie îmbunătățit, referindu-se îndeosebi la „Colecția națională de folclor". Ar fi de dorit să fie abordată editorial opera unor folcloriști precum S. Fl. Marian, T. Pamfile, Ion Pop Reteganul, Th. Speranția, să se realizeze monografii ale principalelor reviste de literatură populară.

Următoarea comunicare a aparținut lui Nicolae Constantinescu care a vorbit despre *Elaborarea instrumentelor și redefinirea conceptelor în folcloristica actuală.* S-a propus o tentantă clasificare a folcloristicii printre științele *nomotetice* cu consecințele teoretice ce decurg de aci. Crearea instrumentelor de lucru oferă prilejul fericit al deschiderii unor arii generalizatoare fertile.

Autorul comunicării abordează, pe baza unor achiziții metodologice moderne, problematica complexă a genurilor literare, cu referire specială la lirica populară tradițională și actuală. Nicolae Constantinescu și-a exprimat convingerea că „efortul de răspîndire a termenilor, de reformulare a conceptelor de bază, începînd (sau sfîrșind, poate) cu chiar conceptul de folclor este una din consecințele benefice ale elaborării instrumentelor de lucru ale folcloristicii românești".

Cercetătorul clujean Ioan Cuceu s-a ocupat, în continuare, de *Corpusul și tipologia obiceiurilor agrare.* El a pledat pentru o mai justă apreciere a acestei zone folclorice, care prin vechimea ei devine de o importanță deosebită în orice investigare a evoluției spiritualității românești. A făcut precizări originale în domeniul tipologiei riturilor agrare.

Alexandru Dobre a întreprins, în comunicarea sa, *Colecția națională de folclor*, o analiză pertinentă a celui mai important instrument de lucru, „visul de aur al folcloristicii noastre". El a scos în evidență faptul că „ideea alcătuirii unui corpus al folclorului românesc s-a născut, s-a cristalizat, a fost pregătită teoretic și practic sub cupola forului academic al țării. Academia a sprijinit și continuă să sprijine elaborarea și publicarea *Colecției naționale de folclor*". După ce face un istoric al ideii și expune sintetic „baza documentară" a „Colecției naționale de folclor", Alexandru Dobre se oprește asupra volumelor publicate pînă acum, îndeosebi cele despre cîntecul bătrînesc de Alexandru I. Amzulescu și primul tom din lirica de dragoste datorat Sabinei Ispas și Doinei Truță. Concluzionînd, autorul comunicării a spus: „Alături de *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, vastă lucrare de explorare exhaustivă a „izvoarelor", oprită, din păcate, la un prim volum publicat și un al doilea aflat de multă vreme, de prea multă vreme, în manuscris, „Colecția națională de folclor" își îndeplinește cu prisosință menirea de a fi un cuprinzător tezaur sistematic și un adevărat instrument științific de lucru, o platformă științifică superioară pentru stăpînirea metodică și sigură a uriașului material al variantelor".

Ultima comunicare, intitulată *Pragul sintezei*, a aparținut lui I. Oprișan. Autorul a expus pe lîngă realizări și o serie de neajunsuri ale activității folcloriștilor. Realizarea instrumentelor de lucru, atît de necesare sintezelor, e departe de a fi finalizată: „fiecare cercetător trebuie să-și alcătuiască — acum ca și altădată —, în mod privat, uneltele de acces spre concluzii, să despoaie periodicele pentru a-și întocmi bibliografia, să încerce ordonarea tipo-

logică a materialelor diverselor epoci (sau să recurgă la tipologii vechi, de mult depășite), să meargă la manuscrisele încă nepublicate (dacă i se permite) și îndeosebi să întreprindă cercetări pe teren pentru a dispune de textele autentice de care are nevoie". Arhivele de folclor, create în cea mai mare parte în anii '50—'60, „cu o singură fericită excepție (Arhiva Folclorică a Moldovei și Bucovinei) nu corespund decît în parte stringențelor cercetărilor la zi" și nu sînt accesibile decît unui cerc îngust de cercetători. I. Oprișan a formulat, în încheierea comunicării sale, cu accentuate note critice, cîteva măsuri menite a stimula activitatea în acest domeniu : 1) reînființarea Comisiei de Folclor a Academiei ; 2) o frecvență mai mare a sesiunilor și dezbaterilor de specialitate ; 3) crearea unei Asociații a Folcloriștilor Români ; 4) înființarea unei bănci de date informaționale sub egida Academiei ; 5) reluarea colecției „Din viața poporului român" ; 6) înființarea unui premiu anual „Simeon Florea Marian".

Toate comunicările și propunerile avansate au stîrnit un viu interes în rîndurile numeroasei asistențe. Menționăm prezența în sală a profesorului Jean Livescu, membru corespondent al Academiei R. S. România, a unor cunoscuți specialiști precum prof. Mihai Pop, Gheorghe Vrabie, Romulus Vulcănescu, Tatiana Găluşcă, Viorica Nișcov ș.a. La discuții au luat parte reputați folcloriști : I. C. Chițimia, Emilia Comișel, Pavel Țugui, Cristea Sandu Timoc.

Sesiunea s-a înscris ca una din acțiunile de referință în domeniul cercetării literaturii populare, prin bilanțul realist întreprins, dar mai ales prin deschiderile noi pe care le-a oferit specialiștilor. *(Stancu Ilin)*

SEMICENTENARUL MUZEULUI SATULUI. Cel mai popular muzeu al țării, cel mai cunoscut de către toți străinii ce ne trec pragul, a împlinit cincizeci de ani. Evenimentul a fost sărbătorit de-a lungul unei săptămîni (12—18 mai), marcat de întîlniri cu oameni de cultură, știință și artă care au contribuit direct sau au participat la deschiderea muzeului în 1936, de vernisajul unei emoționante expoziții dedicate celor cincizeci de ani de viață, de spectacole folclorice și de o amplă sesiune de comunicări la care au participat etnografi și muzeografi din toată țara. Salutul cald al participanților la campaniile monografice de acum mai bine de cinci decenii a dat viață năzuințelor științifice ale tinerilor de atunci care și-au închinat munca afirmării spiritualității românești. Muzeul Satului, cel de azi, este rezultatul strădaniilor depuse de cercetătorii de diferite specialități, de la sociologi și istorici la arhitecți, medici și agronomi, și de studenții lucrînd împreună în echipele organizate de seminarul de sociologie condus de profesorul Dimitrie Gusti de la Universitatea din București. Semnificația Muzeului Satului, locul lui în cultura românească au fost dintru început definite de cel care rostea cuvîntarea la inaugurarea din mai 1936 : „Muzeul Satului este în stare să oglindească, mai bine decît orice altceva, bogăția și varietatea de viață țărănească, ideile de atîtea ori adînci, de stil arhitectonic țărănesc, marea știință a adaptării la mediu și a prelucrării mediului, originalitatea în împodobire și siguranța instinctivă sau chibzuită a folosirii spațiului mai larg pentru oameni, vite și lucruri ; arta și tehnica românească de la brazdă își dau mîna" (Dimitrie Gusti). Uriașa experiență de simțire și cercetare românească a zecilor și sutelor de monografiști au strîns într-adevăr pe cele cîteva hectare de pe malul lacului Herăstrău din nordul Bucureștilor un neprețuit tezaur de tehnică, știință și artă românească, înfățișîndu-se vizitatorilor de azi ca un sat-sinteză în care este întruchipată spiritualitatea românească în formele ei nobile decurgînd din milenara istorie desfășurată pe pămînturile românești din Carpați, de la Dunăre și de la Marea Neagră. De atunci, din 1936, și pînă azi Muzeul Satului nu a încetat să se îmbogățească necontenit, două generații de cercetători învățînd nu numai să descopere satul românesc, ci să și organizeze cunoștințele și obiectele în lucrări și colecții sistematice fără de care o înțelegere cuprinzătoare a culturii românești nu este posibilă. Pentru orice trecător pe ulițele pline de farmec ale acestui sat din București apare limpede forța evocatoare a sutelor de construcții de toate felurile și a miilor de obiecte servind practicării îndeletnicirilor tradiționale ale satului românesc. Cu același prilej, de acum cincizeci de ani, Dimitrie Gusti spunea : „O viață de sute și poate de mii de ani ne pătrunde trecînd pe ulițele acestui sat ciudat, făcut din toate satele țării. Tot ce este mai „al nostru" vorbește din el cu un glas care nu se poate să nu zguduie chiar și pe cel mai nepăsător, pentru că este însuși glasul trecutului anonim și al Neamului românesc. Muzeul se transformă astfel într-o școală de cunoaștere și de iubire a satului și țăranului nostru". Lecția de înalt patriotism a Muzeului Satului se împletește cu demonstrația științifică a originalității uneia din cele mai interesante culturi populare de pe continentul european. Acest venerabil, acum, așezămînt de cultură nu este numai unul de conservare a valorilor spiritualității românești, ci și de cercetare a realității sociale a satului românesc aflat, potrivit cursului istoriei contemporane, într-un proces puternic de transformare și modernizare. Prin însăși existența sa, Muzeul Satului se constituie într-un

document istoric și sociologic, termen de comparație fertil între un trecut mărturisind imens efort și zbucium și un viitor ce are obligația de a nu uita lecțiile unei istorii pline de învățăminte pe toate planurile vieții unui popor de mare vechime care a știut să-și fructifice bogățiile pămîntului său și să le convertească în valori ale spiritului.

În cuvîntarea de inaugurare din 1936 Dimitrie Gusti nu uita pe cei ce munciseră la realizarea muzeului: „Îngăduiți-mi, ca încheiere, să mulțumesc din inimă tuturor colaboratorilor mei care n-au pregetat să se mute de două luni pe toate drumurile țării sau pe acest șantier înverzit, și, îndeosebi, domnilor Victor Ion Popa și H. H. Stahl, care au fost de toate: arhitecți, desenatori, puitori în scenă, poeți, vătafi de lucrători și, cînd a trebuit, și salahori, ca să putem avea ceea ce ne luăm îndrăzneala să vă arătăm". În cele două luni de zile în care, de necrezut, s-au ridicat toate casele și acareturile Muzeului Satului, au lucrat pe acel șantier 130 de meșteri aduși din toate satele de unde veniseră casele și mai bine de 1 100 de lucrători (zidari, dulgheri, vopsitori etc.), totalizînd un număr de aproape 10 000 de zile de muncă, adică aproape 26 de ani! O enormă concentrare de voință și inteligență tehnică românească încoronînd mai bine de un deceniu și jumătate de studii și cercetări pe teren. Muzeul Satului este și una din marile izbînzi ale științelor sociale românești, de atunci și de azi. Să nu uităm că pînă acum cîțiva ani, directorul acestui muzeu a fost Gh. Focșa, discipol și colaborator al profesorului Dimitrie Gusti; numeroși alți cunoscuți etnografi români au lucrat în echipele monografice interdisciplinare ale epocii.

Iată temeiurile profunde ale sărbătorii care a luminat în aceste zile Muzeul Satului din București, cel mai vechi muzeu de amploare în aer liber dedicat culturii populare din această parte a Europei, model recunoscut pentru atîtea alte muzee din țară și de peste hotare. Purtător al mesajului de știință și artă al poporului român în ipostazele sale tradiționale, el este în același timp expresia fidelă a spiritualității românești de totdeauna. *(Paul Petrescu)*

SIMPOZION PLURIDISCIPLINAR DE ETNOBOTANICĂ. În cadrul Comisiei de antropologie și etnologie a Academiei R. S. România, la 24 aprilie 1986 s-a desfășurat un *Simpozion pluridisciplinar de etnobotanică*, cu participarea a 32 de specialiști de la Academia R. S. România, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Muzeul Satului și de Artă Populară, Laboratorul de Antropologie, Institutul de Sănătate Publică, Societatea de Istoria Medicinii.

În *Cuvîntul de deschidere*, dr. Nicolae Dunăre arată că manifestarea se înscrie în seria dezbaterilor teoretice, metodologice și aplicative de antropologie, etnologie, etnomedicină, etnogeneză etc. Astfel, în programul acestui simpozion au fost înscrise: retrospectiva cercetărilor românești de etnobotanică, cercetarea convergențelor acestui domeniu cu etnomedicina, precum și tratarea, succesivă, a semnificațiilor etnolingvistice, folcloristice și mitologice ale patrimoniului botanic.

În comunicarea *Cercetări contemporane de etnobotanică* (N. Dunăre) s-au evidențiat rezultatele specifice ale impactului botanicii cu etnologia, aportul principalilor promotori ai domeniului (S. Fl. Marian, A. Gorovei, Al. Borza, I.-A. Candrea, E. Nyaradi, I. Claudian, Gr. Benetato, Gh. T. Kirileanu, Mircea Eliade, V. Butură, W. Truszkowski, C. Vâzi, G. Rácz, J. Spielmann etc.), precum și contribuțiile științifice aplicative ale centrelor farmaceutice universitare.

În baza unor bogate surse bibliografice și arhivistice, dr. Gh. Brătescu relevă numeroasele convergențe dintre *Etnomedicină și etnobotanică*.

La capătul unei vaste clasificări a patrimoniului încorporat într-un dicționar botanic (Z. Pantu) de la începutul secolului, dr. Valeriu Rusu relevă o diversitate de *Semnificații etnolingvistice ale denumirilor etnobotanice*: caracterul covîrșitor daco-roman al fondului principal, cuantumul relațiilor cu alte etnii, frecvența și aria de răspîndire a unor semnificații social-umane și economice, straturile etimologice, bogăția creativității dialectale în domeniul etnobotanic, convergențe etnologice etc.

Elementele de etnobotanică în context premarital i-au oferit dr. Stanca Ciobanu posibilitatea unei tratări originale, prin prisma unui m o d e l intrafolcloric care îmbrățișează pragurile esențiale ale vieții omului în comunitate. Prin utilizarea metodelor dialectică, structuralistă și semiotică se angajează aportul celor mai variate genuri ale folclorului literar românesc în asociație cu o multitudine de rituri de trecere de factură străveche.

În sfîrșit, dr. A. Bucșan dezvăluie o seamă de *Corelații mitologice cu substrat etnobotanic* în folclorul coregrafic și în cel literar (legende).

La d i s c u ț i i, dr. Victor Săhleanu consideră că lucrările simpozionului converg cu acele lucrări de etnomedicină și antropologie românească și comparată care au scos în relief

sincronia fenomenelor de civilizație și cultură, posibilitățile de istoricizare a faptelor etnomedicale, etnobotanice etc.

Paul Drogeanu apreciază rezultatele teoretice și metodologice la care au condus temele etnobotanice dezbătute în simpozion.

A. Nasta informează asupra unor constatări pe teren la aromâni, cu ajutorul cărora se relevă etapele în care vocabularul etnobotanic se caracteriza printr-o prezență covîrșitoare a termenilor botanici cu o etimologie latină.

Alex. Dobre apreciază că lucrările prezentate în simpozion și-au demonstrat pe deplin caracterul pluridisciplinar, iar succesiunea comunicărilor a exprimat o riguroasă ordine tematică.

N. Dunăre conchide că rezultatele cercetării etnobotanice contemporane converg cu faptele și interpretările încorporate în atlasele și dicționarele lingvistice, în monografiile etnologice regionale. Demersul etnobotanic — original și fundamentat în cazul fiecărei comunicări — a demonstrat caracterul predominant daco-roman al terminologiei etnobotanice, ponderea unor asemenea plante în desfășurarea riturilor de trecere familiale, de peste an. Aceste constatări, unanime în cadrul comunicărilor, aduc o remarcabilă întregire informativă și interpretativă datelor arheologice, istorice etc. și explică unitatea terminologiei etnobotanice din cuprinsul spațiului locuit de poporul român. *(Nicolae Dunăre)*

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék
SZEGED

În cadrul COLECȚIEI NAȚIONALE DE FOLCLOR, după cele două volume cuprinzînd sinteza poeziei epice (**Cîntecul epic eroic**, 1981 : **Balada familială**, 1983), o serie de volume vor alcătui secțiunea tipologică-motivică a textelor liricii populare românești. Aceste volume vor completa, prin conținutul lor, imaginea spiritualității românești cu unele din trăsăturile ei specifice cele mai intime, fenomenul liric fiind, încă și astăzi, deosebit de viu.

Marile secțiuni tematice care alcătuiesc seria acestor tipologii sînt : lirica *erotică* ; lirica de *dor și jale* ; lirica *socială și de cătănie* ; lirica *satirică și de joc*.

A apărut :

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 399 p., 42 lei.

Volumul care deschide seria tipologiilor liricii a fost alcătuit pornind de la principii moderne de analiză și sistematizare a textului poetic tradițional. El conține primele trei capitole ale tipologiei liricii românești cu tematică erotică, un studiu introductiv și o bibliografie generală a izvoarelor. Capitolele din acest prim volum (A—C) tratează despre aspectul filozofic al eroticii (A 1—99), dorințele de dragoste, materializate în tulburătoare imagini poetice (B 1—499), și grupul tematic al motivelor care exprimă îndemnul, chemarea, ademenirea la dragoste și la aventură erotică, precum și împlinirea practicilor magice adecvate pentru atragerea unui partener (C 1—799).

Textele (motivele-tip), redate în volum ca paradigme (urmate, fiecare, de bibliografia lor exhaustivă), sînt selectate din cele mai reprezentative publicații și din Arhiva națională de folclor, acestea din urmă, în cea mai mare parte inedite. Ele alcătuiesc o imagine completă a respectivelor capitole tematice pentru întreg teritoriul românesc, fiecare fiind, în fapt, un specimen de micromonografie motivică.

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste**. Index motivic și tipologic. II (D—H), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, 669 p., 68 lei.

Volumul continuă seria tipologiilor liricii urmînd aceleași principii de analiză și sistematizare. Capitolele din acest volum tratează despre împliniri erotice (D 1—399), fizionomii : corelația frumos — urît — dragoste, preferințe, opțiuni, ideal de frumusețe, elogiul partenerului, apreciere, stimuli erotici, laudă de sine, orgoliu, vanitate (E 1—899), implicațiile iubirii, terapia contra efectelor nocive ale erosului (remedii, leacuri) (F 1—399), aventuri erotice (G 1 — 620), obstacole, interdicții (H 1—230).

A mai apărut :

ROMULUS VULCĂNESCU, **Mitologie română**, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 710 p., 67 lei.

Autorul, cunoscut pentru consecvența preocupărilor în domeniu, pune la dispoziția cititorului o amplă monografie alcătuită din trei părți, una teoretică și două sistematice (structura generativă și structura integrativă a mitologiei populare românești). Lucrarea se prezintă ca un *document istoric* care pledează pentru vechimea izvoarelor, caracterul general românesc, autenticitatea și originalitatea concepției și viziunii mitologice a poporului român.

XF 1172

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi artei populare, a folcloristicii literare, etnomuzicologiei şi coregrafiei. La rubrica *Note şi recenzii* revista pune în discuţie probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, o treaptă superioară de afirmare a acestor discipline, prin sporul calitativ pe care-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluţiei cercetărilor de specialitate din ţara noastră, **Revista de etnografie şi folclor**, spre a-şi asigura rolul de avangardă ştiinţifică, a fost totdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o predilecţie sau restricţie tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului şi a noului cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicaţiile de recunoscută tradiţie pe plan internaţional.

Urmărind claritatea ideilor şi a demonstraţiei, ca şi acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, români şi străini, tuturor celor interesaţi de studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii şi artei noastre populare.

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 31, nr. 2, p. 97 — 210, Bucureşti, 1986

I. P. Informaţia c. 2493

43407

Lei 30.